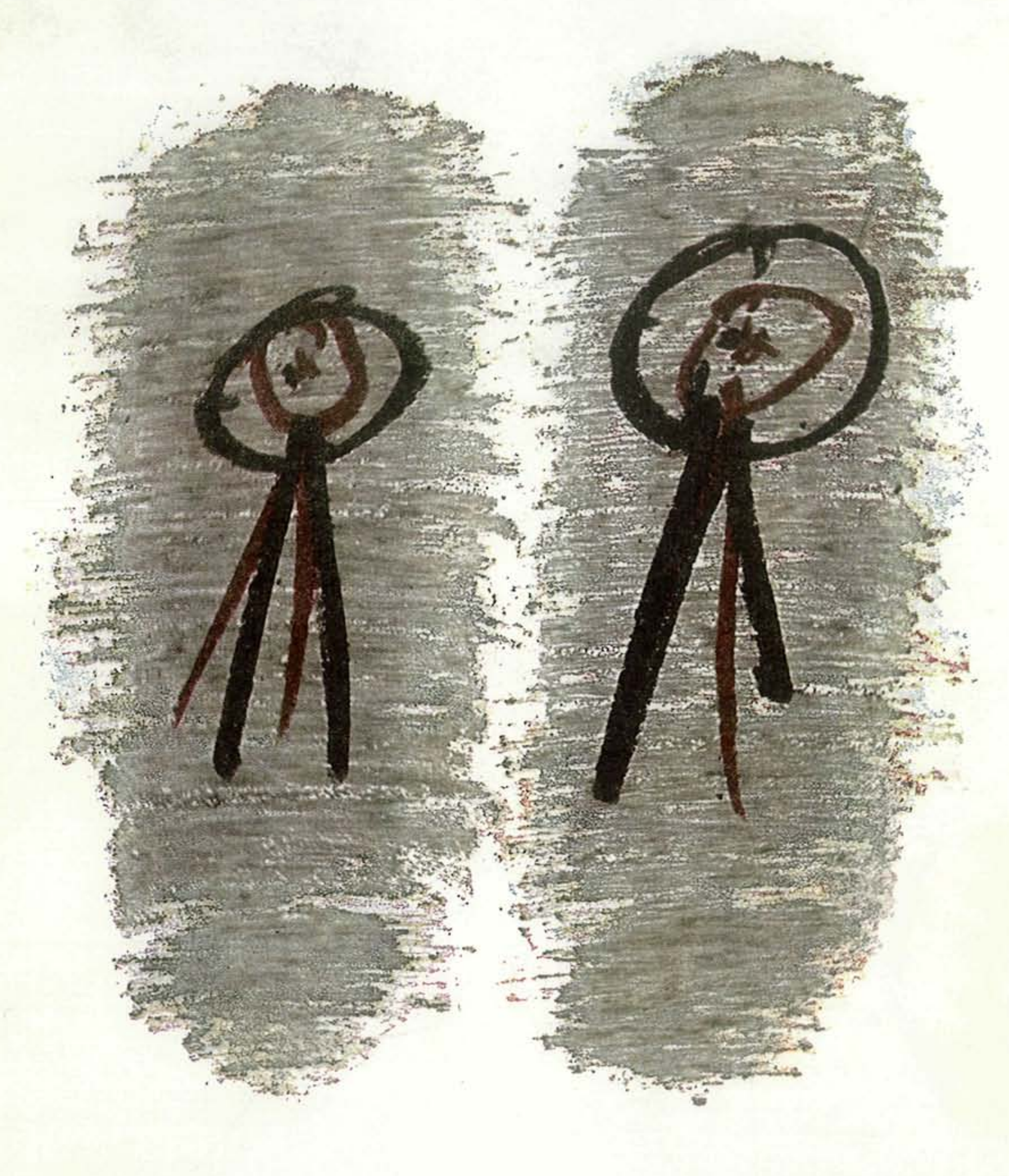
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 316
OCTUBRE 1976

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

316

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 316 (OCTUBRE 1976)

Páginas

HOMENAJE A LUIS CERNUDA

ARTE Y PENSAMIENTO

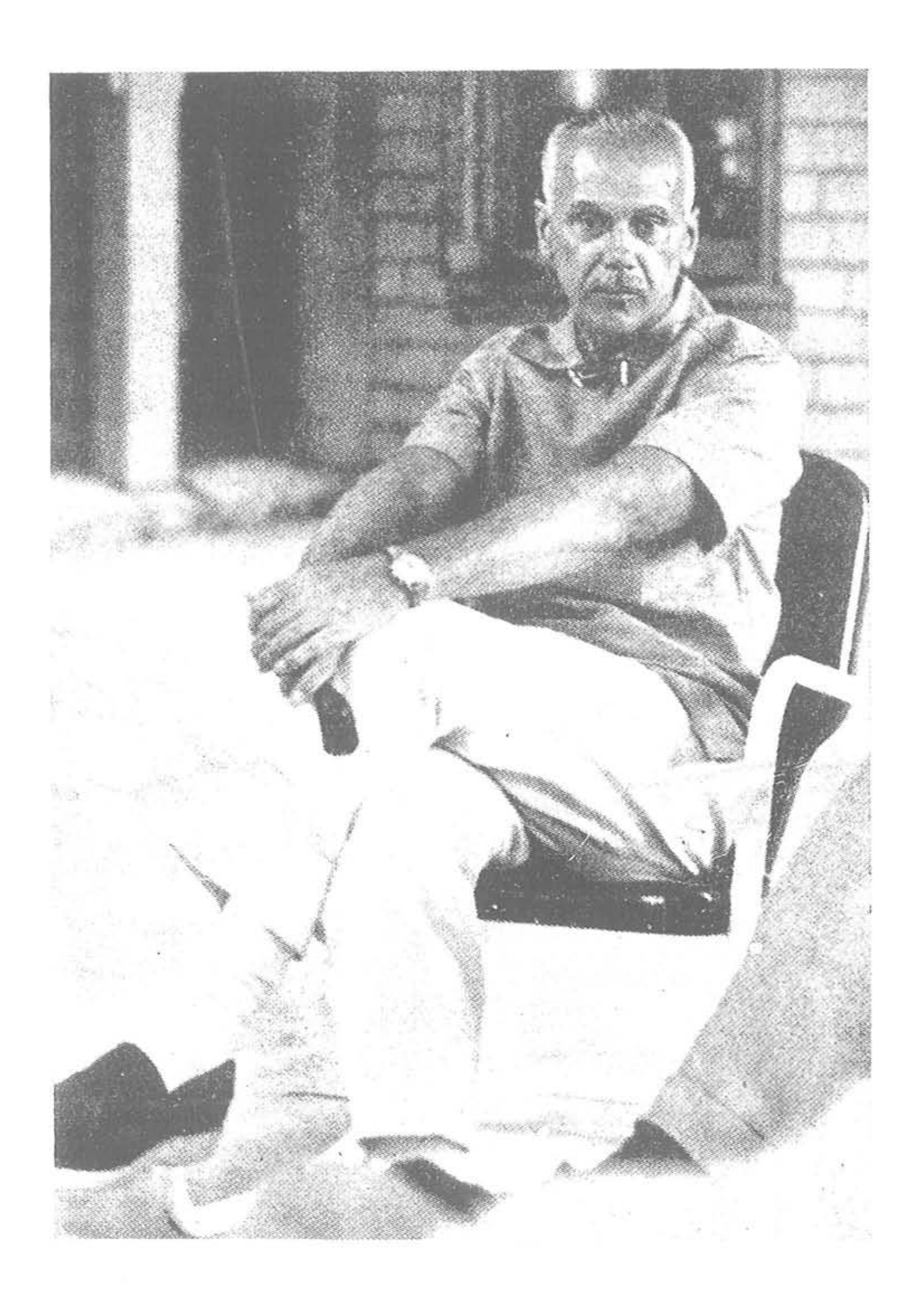
NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: JUNCO.

HOMENAJE A LUIS CERNUDA



LUIS CERNUDA
Lake Harrowhead, California
Verano de 1960

LA FIGURA DEL POETA EN LA OBRA DE LUIS CERNUDA

Luis Cernuda ha sido uno de los poetas españoles del presente siglo que con más frecuencia y con mayor intensidad se han preguntado sobre cómo es la figura abstracta del poeta: ¿En qué consiste ser poeta? ¿Nace o se hace ese ser extraño que vive de y para la palabra? ¿Qué tipo de vinculación se mantiene entre el escritor de poesía y la sociedad que lo rodea? (Ya veremos más tarde cómo lo esencial de esta pregunta de Cernuda no es tanto la del efecto social del poema, de las hipotéticas transformaciones prácticas que pueden producir unas palabras, cuanto la de cómo el poeta es recibido por sus contemporáneos, qué lugar ocupa en sus escalas de valoración y cómo es comprendido su «oficio».) Preguntas que se revelan como esenciales, porque para Cernuda el escribir poesía no es un oficio que se elija o una ocupación que distraiga, sino un destino que, frecuentemente, acaba siendo trágico. Destino que no puede cambiarse y ante el cual a la sociedad no le queda más remedio que aceptarlo o rechazarlo.

Para Cernuda el poeta es, generalmente, el extraño, el incomprendido, «el otro». Y al mismo tiempo un ser que, por tener un don especial, es un ser elegido, «un privilegiado, un aristócrata espiritual que aspira a la eternidad y a evadir las limitaciones de lo temporal» (1). Esa evasión y esa elección llevan, como contrapartida, una condena: la de no ser verdaderamente comprendido ni tolerado hasta después de la muerte. Debe vivir —piensa Cernuda— encerrado en una soledad vital que los demás pueden confundir a veces con un vano orgullo, pero que, verdaderamente, le es impuesta por aquellos que no conocen la razón de la poesía.

Estas ideas provienen de la tradición romántica inglesa. Octavio Paz (que, como se sabe, es uno de los que en el orbe hispánico conoce mejor la poesía moderna) resume claramente: «Los alemanes

---

(1) Mercedes Cárdenas: «Un tema cernudiano: el poeta como ser privilegiado», *Insula*, número 327, feb. 1974, p. 1. Este artículo es una interesantísima aproximación al tema, que coincide con algunos de nuestros presupuestos.

ofrecieron a Francia una visión del mundo y una filosofía simbólica; los ingleses, un mito: la figura del poeta como un desterrado, en lucha contra los hombres y los astros» (2). Es sabido cómo Cernuda conocía bien aquella tradición poética y cómo, en muchas ideas, es esencial el romanticismo en su obra; permítasenos aducir dos citas que coinciden en señalar esa vinculación fundamental del autor de *La realidad y el deseo* con aquel movimiento; la primera es de José Luis Cano: «Si no existieran en la poesía de Luis Cernuda otros rasgos característicamente románticos, como la constante de la soledad o el conflicto deseo-realidad que da título a sus poesías completas, bastaría la presencia viva del demonio en algunos de sus poemas más importantes para ver en Cernuda a un poeta de la más pura estirpe romántica: a un lírico esencial y fatalmente romántico, como acaso sólo Bécquer lo haya sido en la poesía española» (3). La segunda, de Vicente Gaos: «Poeta fatal, obligado por su 'demonio' interior al cumplimiento de una vocación y a la fidelidad a sí mismo, Cernuda es un romántico de la estirpe de Keats o de Hölderlin» (4).

Aunque carecemos de una buena biografía de Cernuda —que sería mucho más reveladora que la de otros poetas de su generación—, se puede afirmar con toda seguridad que muchas de estas ideas sobre el poeta, incorporadas a su propia formación cultural, encontraron la más dura de las confirmaciones en los propios avatares de su existencia. Tímido por naturaleza y, por ello, sufriendo más fuerte, más íntimamente las condiciones ambientales; llevado por su propio carácter difícil a aislarse; a pesar de los públicos homenajes, sin la popularidad de que disfrutaron otros poetas de su época; arrinconado por raro o por homosexual, olvidado o criticado injustamente en numerosas ocasiones, Cernuda debió sentirse —como poeta y como hombre— menospreciado por una sociedad que no le comprendía. Coincidían, por lo tanto, en él una historia y una circunstancia, unos autores amados y una triste realidad cultural. A la ignorancia de una sociedad responde el desprecio cernudiano, al olvido el desdén; pero ese desprecio y ese desdén estaban en el mismo centro de la imagen que, del poeta, se hacían algunos de los más valiosos escritores del pasado siglo.

Si el acuerdo con el mundo exterior —e incluso con las pasiones— parece ser la principal característica del autor clásico, el romántico siente intensamente la contraposición entre sus deseos y la realidad,

---

(2) Octavio Paz: *El arco y la lira*, Méjico, F. C. E., 1967², p. 83.

(3) José Luis Cano: «Un personaje en la poesía de Cernuda: el demonio», en *Papeles de Son Armadans*, t. XVII, núm. 11, jun. 1960, p. 403.

(4) Vicente Gaos: prólogo a su *Antología del grupo poético de 1927*, Salamanca, Anaya, 1965, p. 25.

la conciencia de su soledad ante la radical indiferencia de una sociedad, ahogada por los puros valores monetarios, que son los únicos que comprende.

El poeta se siente rechazado así en aquello que justamente tiene más valor: su poder de crear belleza por la palabra. Belleza que «los otros» no comprenden, palabras que la sociedad no escucha.

Este es uno de los temas principales de la poesía y de la obra crítica de Luis Cernuda:

> La sociedad —dice en un artículo de 1931— sólo tolera dentro de sí lo que responde a sus terribles costumbres; lo demás lo excluye como inútil «humanamente», tachándolo así, por tanto, de antinatural. Fuera, pues, de la realidad, de la realidad suya, la realidad de ellos, queda la poesía y otros tantos nobles e invencibles instintos exclusivamente humanos (5).

I. LA SITUACION DEL POETA EN EL MUNDO

Según fue avanzando su obra, el problema de su propia existencia como poeta constituyó un tema obsesivo para Luis Cernuda. Al irse afianzando su propia visión del mundo, se le planteaba el triple problema de sus disensiones con el orden constituido: disensión con la moral sexual, disensión con la organización políticosocial, disensión con el papel que al poeta se otorga. Estos poemas aparecen frecuentemente unidos en los últimos poemas de Cernuda.

El tema de la extrañeza del poeta ante el mundo puede vislumbrarse tempranamente en algunos de los poemas pertenecientes a los libros más influidos por el movimiento surrealista: *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931). En el poema «Desdicha» —del primero de los libros citados— se presenta al poeta como un ser raro que solamente posee palabras:

> *Pero él con sus labios,*
> *con sus labios no sabe sino decir palabras* (6).

Y ya antes en el poema del mismo libro, «Oscuridad completa», afirmaba:

> *No sé por qué he de cantar*
> *o verter de mis labios vagamente palabras (P. c.,* p. 93).

Aparte de la comunidad que existe entre los títulos de los poemas (los dos referentes al estado de ánimo, sombrío y desilusionado, del

---

(5) Luis Cernuda: *Crítica, ensayos y evocaciones*, edición, prólogo y notas de Luis Maristany. Barcelona, Seix-Barral, 1970, p. 59.

(6) Luis Cernuda: *Poesía completa*. Ed. de Dereck Karris y Luis Maristany. Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 99. Citamos, a partir de ahora, por esta edición, anteponiendo la sigla *P. c.* a la página.

poeta) conviene hacer ver cómo, en estos primeros poemas, Cernuda adopta un tono de indolencia, de resignación, que será muy distinto del que utilice en obras posteriores. En el estado de ánimo pendular que algunos críticos han señalado entre rebeldía e indolencia, Cernuda, en estos momentos, se inclina al segundo de los sentimientos citados (7). No será así en muchos de los libros posteriores.

Hay un desasosiego íntimo en estos y otros poemas, porque el escritor no encuentra una acogida comprensiva, un lugar claro en el que cantar. En un artículo publicado en 1932 en el *Heraldo de Madrid* (recogido ahora en *Crítica, ensayos y evocaciones*, ed. cit., pp. 75-7), afirmaba Cernuda por primera vez en prosa este extrañamiento del poeta, ese no estar a gusto en ninguna parte:

> Su sitio (el del poeta) no está en parte alguna. Siempre deseará un lugar diferente. Es el «extranjero». Busca la realidad; es decir, la verdad y la poesía. ¿Dónde están? Tal vez sea él mismo la verdad, él mismo la poesía. Y su tentativa poética, un reflejo enigmático y solitario de esa busca, desesperada unas veces, descuidada otras, que constituye su propia vida.

Esta conciencia de ser extranjero en la propia tierra no hará más que crecer a lo largo de su obra (y con más motivo cuando, más tarde, el vendaval de la política lo arroje a una emigración efectiva). Por otro lado, la presentación del poeta como ser despreciado, desdeñado, será el tema posterior de algunos de sus mejores escritos.

Por eso su adhesión a la revista *Octubre*, de Rafael Alberti y María Teresa León —revista que, como se sabe, representó en la España de la república mejor que otra ninguna el paso a una poesía comprometida y revolucionaria—, tuvo que ser algo episódico y muy circunstancial. En la declaración publicada en 1933, Cernuda insiste en los aspectos negativos que para la cultura representa la actual concepción burguesa de la vida, pero sin sustituirla por ninguna nueva creencia ni adhesión alguna a movimiento político concreto.

> Llega —dice Cernuda en ese manifiesto— la vida a un momento en que los juguetes individualistas se quiebran entre las manos. La vida busca en torno, no tanto para explicarse la desdicha como para seguir con nueva fuerza el destino. Mas lo que ven los ojos son canalladas, y en todo lugar indignantes desigualdades en las que siempre resulta favorecido el estúpido. Se queda, pues, en peor situación de espíritu. Este mundo absurdo que contemplamos es un cadáver cuyos miembros remueven a escondidas los que aún

---

(7) Ha expresado esta ambivalencia Vittorio Bodini, por ejemplo. Cernuda «asumió algunas actitudes extremas, alternando indolencia y rebeliones». Vittorio Bodini: *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 89.

> confían en nutrirse con aquella descomposición. Es necesario, es nuestro máximo deber enterrar tal carroña. Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada. Esta sociedad chupa, agosta, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz. Debe dársele muerte; debe destruírsela antes de que ella destruya tales energías, y, con ella, la vida misma. La vida se salvará así (8).

La nota de presentación del texto —que también se reproduce en el volumen citado— decía que con él Cernuda se incorporaba al movimiento revolucionario. En realidad, no sucedió así, al menos si entendemos revolucionario en el sentido en que normalmente se emplea, con acepción puramente política. Cernuda siguió encontrándose aislado, malentendido, sin que ese pasajero fervor político dejara huellas evidentes en el resto de su obra. Dicho de otro modo: la fuerte crítica del mundo burgués visible en el texto de *Octubre* seguirá informando la visión poética de Cernuda; no es la suya una poesía complaciente, arraigada o de cántico. Pero tampoco es una poesía partidista: Cernuda no se siente solidario de ningún grupo, ni clase, ni pueblo, sino excluido, marginado y rechazado.

El texto que citamos responde, por lo tanto, a ese movimiento que va de la poesía pura a la poesía comprometida, que se da entre 1934-1936 y que ha estudiado Juan Cano Ballesta. Pero aunque unido fugazmente al movimiento, los intereses, las preocupaciones de Cernuda iban por otros lados.

En el libro *Invocaciones* (1934-1935) y, sobre todo, en el poema titulado «La gloria del poeta», este motivo, que venía anunciándose en algunos versos anteriores y que se había resumido en programáticas declaraciones de revista, alcanza una primera y magnífica presentación. El poeta se dirige en segunda persona al demonio, hermano suyo; el demonio (de cuya presencia en la obra de Cernuda trata el artículo de Cano citado antes) tiene el mismo destino insalvable del poeta y, como a él, también al escritor lo excluyen de una vida rastrera y miserable. Hay una clara contraposición entre el demonio y el poeta, seres que han elegido su propio destino, que se rigen por sus propias leyes, y los otros, los demás, los que siguen las normas del mayor número en el sexo, en la belleza, en la religión:

Oye sus marmóreos preceptos
sobre lo útil, lo normal y lo hermoso;
óyeles dictar la ley al mundo, acotar el amor, dar canon a la belleza inex-
[*presable,*
mientras deleitan sus sentidos con altavoces delirantes (*P. c.*, p. 185).

---

(8) Luis Cernuda: *Crítica, ensayos y evocaciones*. Edición, prólogo y notas de Luis Maristany. Barcelona, Seix-Barral, 1970, p. 91.

En el tercer verso de los que citamos están compendiadas las tres rebeldías de Cernuda: la rebeldía política frente a esa ley dictada al mundo por grupos irresponsables, la rebeldía frente a la sexualidad normal y, por último, la rebeldía frente a una crítica que no entiende su estilo y que desprecia sus obras o, dicho de otro modo, la confianza en la propia obra frente a la estulticia del ambiente. Esas tres rebeldías configuran al poeta, el rebelde por antonomasia, el demonio por definición. Y esa ansiedad por la total liberación humana que el lírico siente sólo se apacigua con la muerte. No es extraño que la muerte sea el final lógico y fatal de muchos poemas dedicados a presentar la propia figura, la propia existencia como poeta. Y así este magnífico poema concluye:

Es hora ya, es más que tiempo
de que tus manos cedan a mi vida

el amargo puñal codiciado del poeta;

de que lo hundas, con sólo un golpe limpio,
en este pecho sonoro y vibrante, idéntico a un laúd,
donde la muerte únicamente,
la muerte únicamente,
puede hacer resonar la melodía prometida (*P. c.*, p. 186).

La colocación de estos versos al final de la larga poesía, la insistencia en la palabra muerte (que se repite como un obsesionante *ritornello*), la comparación del momento final con una dulce música, todo ello lleva a concluir que la muerte es la única redención para la vida del poeta, para ese afán de eternidad que habita en su pecho, para ese amor a la belleza de que son consecuencia los poemas. En el llanto que dedicó a García Lorca con ocasión de su asesinato, Cernuda insiste, una y otra vez, en ese valor liberador de la muerte («para el poeta la muerte es la victoria»):

porque este ansia divina, perdida aquí en la tierra,
tras de tanto dolor y dejamiento,
con su propia grandeza nos advierte
de alguna mente creadora inmensa
que concibe al poeta cual lengua de su gloria
y luego le consuela a través de la muerte (*P. c.*, p. 211).

Son las últimas palabras de esta estremecedora elegía, perteneciente al libro *Las nubes* (1937-1940). Tras la tristeza y el dolor, el mínimo consuelo. Pero no se trata de vaga retórica dirigida a otros; se trata —como dice Cernuda en otros versos— de la realidad que quiere para sí mismo, la única gloria que aún desea. Tras la situación

del poeta en el mundo, que ve continuamente vejados los valores que reverencia (la belleza, el amor, la libertad), el poeta sólo puede ya creer en la muerte, soñar la muerte como una liberación. Ese es el contenido de «Soñando la muerte», escrito por fechas en que la eliminación del hombre en todas sus formas estaba bien presente en el suelo de su país. La serie de comparaciones que, al comienzo del poema, Cernuda dedica a la muerte, tan bellamente líricas («como una blanca rosa..., como un blanco deseo..., como una blanca llama...»), son como requiebros a alguien deseado.

Estas ideas son también visibles en uno de los más hermosos textos poéticos que Cernuda escribiera y que aparece recogido en el segundo tomo de *Poesía y literatura* (9). Se trata de *Marsias,* una versión moderna de la antigua leyenda a Marsias y Apolo, a los hombres y los dioses. Aquél vendría a simbolizar, según Cernuda, la situación del poeta en el mundo contemporáneo; de la misma manera que Marsias, al encontrar una flauta en el camino, descubre una nueva vida que los demás no comprenden, así el poeta es un ser apartado de todos y menospreciado por los demás. Y, como consecuencia de ello, rebelde; también Marsias lleva su orgullo hasta el enfrentamiento con los dioses, que provoca su muerte. Aparte de su indudable belleza, tiene el texto que comentamos varios elementos interesantes para conocer la ideología de Cernuda. El primero, el aprecio de la mitología clásica, como símbolo y compendio de la condición humana (10). Segundo, la actividad poética como don que le ha sido concedido a algunos escogidos, don que exige una entrega total; tercero, y como consecuencia de lo anterior, la situación solitaria y arriesgada del poeta, buscador de una eternidad que le es negada por los dioses y que él busca con ahínco. Permítasenos reproducir el final de *Marsias,* donde aparecen resumidos los temas anteriores:

> Los mitos paganos eran trágicamente hermosos, y en su hermosura trágica había una misteriosa elocuencia. Cuando los hombres hoy quieren expresar de otro modo lo que en algunos de aquellos mitos se cifra, necesitan hablar mucho, lo cual es vulgar y está mal, y tras de hablar mucho en conclusión nada expresan, lo cual es más vulgar y está aún peor.

---

(9) Barcelona, 1964, pp. 209-213.

(10) Dice Philip Silver en su indispensable libro sobre Cernuda: «En esta falta del Dios cristiano, que omite honrar al hombre con el don de la eternidad, en combinación con la categórica repulsa de todas las instituciones de la sociedad por parte del poeta, lo que explica su interés por la mitología griega. Los dioses de la antigüedad era olímpicos, pero también eran humanos.» Philip Silver: *Luis Cernuda. El poeta en su leyenda,* Madrid, Alfaguara, 1972, p. 59 (el título original del libro de Silver era mucho más sugerente: *Et in arcadia ego).*

> Así, pues, y en las menos palabras, ¿qué se cifra simbólicamente en ese mito de Marsias? Que el poeta debe saber cómo tiene frente a sí a toda la creación, tanto en su aspecto divino como en el humano, enemistad bien desigual en la que el poeta si lo es verdaderamente, ha de quedar vencido y muerto.

Como se ve, el mundo de Cernuda es enormemente coherente y personal; tanto si escribe ensayos, como si relata antiguos mitos, tanto si escribe poemas como si compone cuentos, las obsesiones personales de Cernuda se expresan siempre. Y además hay que señalar cómo estos temas centrales de su poética fueron condensándose a lo largo de los años. Y los enfrentamientos con la sociedad fueron convirtiéndose en una pugna más tenaz y vehemente.

Es característico del Cernuda de la última época la afición al poema narrativo, que toma como punto de arranque una breve anécdota realmente sucedida. Partiendo de esa breve apoyatura, Cernuda expone unas consecuencias generales, unas reflexiones íntimas. Por otra parte, estas obras se caracterizan por ser poemas de largo aliento, con un tono que a veces podríamos caracterizar de solemne. Vamos a referirnos brevemente a tres de estos poemas, que tratan el tema de la situación del poeta en tres sociedades determinadas. Son los poemas «Góngora», de *Como quien espera el alba,* y «Birds in the night» y «El poeta y la bestia», de *Desolación de la Quimera.* Comencemos por este último. En él se ve claramente la fragilidad del poeta, su indefensión cuando los peores instintos humanos se desatan. Narra un hecho histórico de la vida (11) de Goethe; cuando las tropas de Murat llegan a Weimar, unos soldados se alojan en la casa del gran poeta alemán; después de comer y beber copiosamente, un grupo de ellos sube a las habitaciones de Goethe, donde lo insultan; Christiane los detiene:

Un arma entonces y un brutal impulso
cortar pudieron veintitantos años más de vida

que ante el poeta estaban a la espera:

Wilhelm Meisters, Wanderjahre, Diwan, Dichtung und Wahrheit,
segundo Faust, cuanto es delicia nuestra, ejemplo,
el ciclo precioso a completarse de una vida
sin par y de una mente inigualada,
experimentando, aprendiendo, existiendo
con la conciencia de saberse única,
borrados por mano que movía la Bestia desde lejos (*P. c.*, p. 496).

---

(11) El episodio es muy conocido. Puede verse, por ejemplo, en la divulgada obra de Emil Ludwig: *Goethe. Historia de un nombre.* Barcelona, Juventud, 1965[2], p. 377.

El hecho viene a simbolizar la fragilidad del genio y, por otro lado, la oposición entre la poesía (o la música o la escultura), las fuerzas verdaderamente constructivas, y los impulsos destructores que, en cualquier momento, pueden aflorar a la vida social y deshacer lo que tanto costó construir. En este mismo poema Cernuda viene a decir de forma paradigmática: «Napoleón, repetido cuantas veces se quiera (...) / jamás puede valernos / lo que un único Goethe.» La Bestia, con mayúscula, como cifra de todo lo superficialmente vano, de las guerras que destruyen el espíritu y los esfuerzos constantes por crear una obra que perdure. Lo que más se elogia no es lo más útil a la humanidad —viene a decir Cernuda—, sino lo superficialmente brillante —las insignias, los actos, las autoridades, las recepciones.

La figura del poeta aparece como despreciada por todos, incomprendida por la falta de cultura de los unos y por el orgullo de los otros. Sólo más tarde, cuando ya ha muerto, cuando su nombre pasa a las historias, nace la farsa laudatoria promovida por aquellos mismos que al escritor odiaron en vida. O que odiaron su obra; lo cual es, para Cernuda, lo mismo, porque el verdadero, el auténtico poeta (así lo afirma él de Gerard de Nerval), identifica totalmente su vida con su país. Otro rasgo más de romanticismo.

No hace falta decir, por repetido, que Góngora fue ejemplo y lección para la generación de 1927. La importancia de la metáfora en su obra, el juego desrealizador y la concepción de la poesía como arte puro atrajeron los intereses de los poetas contemporáneos de Cernuda, sobre todo antes de 1934. Pero había un aspecto del cordobés que conectaba con vivas preocupaciones cernudianas: la conciencia del valor de la propia obra frente a burlas y desprecios de muchos y el sentimiento de la pobreza frente a la bambolla cortesana. En el poema «Góngora», de *Como quien espera el alba*, se presenta al autor de las *Soledades* en su vejez, «harto de pretender favores de magnates», que se retira a Córdoba:

Y aprende a desearles buen viaje
a príncipes, virreyes, duques altisonantes,
vulgo luciente no menos estúpido que el otro (*P. c.*, p. 290).

Es en la poesía donde encuentra su fuerza y su razón de existir:

... en la poesía encontró siempre, no tan sólo hermosura, sino ánimo,
la fuerza del vivir más libre y más soberbio (*P. c.*, p. 291).

La poesía es, para Góngora y para Cernuda, razón de vida y orgullo contra el desdén. Se identifica al poeta andaluz con aquellos ge-

nios que han sido arrinconados, pero que se mantuvieron fieles en el cultivo de su arte, de donde arrancaron las fuerzas para seguir existiendo.

Es un rasgo estilístico fácilmente apreciable en algunos de sus poemas, la oposición entre uno, el escogido, el solitario (quien representa el arte, la belleza o el amor), y los demás, los otros, los vanos símbolos del poder, de la riqueza, de la sumisión triste a todas las leyes del triunfo.

Como si Cernuda adivinase lo que iría a suceder con su propia obra (que ha tenido una aceptación más amplia y entusiasta a partir de su muerte), en otro de los grandes poemas, que hemos llamado narrativos, de *Desolación de la quimera,* contrasta el desprecio y la cárcel, las condenas que sufrieron Rimbaud y Verlaine en su vida, con la aceptación posterior, las placas conmemorativas y las ediciones de lujo, el hipócrita orgullo de las instituciones. Y Cernuda se identifica con los dos escritores franceses en su turbulenta etapa londinense. Es, pues, «Birds in the night» un poema objetivo que se resuelve en lirismo: una situación externa, histórica, con la que el poeta comulga, porque en ella Rimbaud y Verlaine hicieron acto de fe en la libertad

(pero la libertad no es de este mundo, y los libertos
en ruptura con todo, tuvieron que pagarla a precio alto)

y en la poesía («aquellos que vivieron por la palabra y murieron por ella»). Rechazados entonces por una sociedad que no respeta esos valores, se encuentran luego festejados y encomiados en aquellas mismas verdades que defendieron.

Para Cernuda la aceptación o no del poeta ya no es una cuestión de esta o de aquella sociedad (como pudo haber creído en su artículo de *Octubre*), aunque en algunas se agrave considerablemente, sino de la propia esencia del escritor, independiente y rebelde por antonomasia. Por ello Luis Cernuda, que en este poema revivía una historia que por doble razón (la poesía y la homosexualidad) le afectaba en lo vivo, reacciona ante lo que él denomina farsa con unos versos durísimos, quizá los más duros que nunca escribiera, no contra aquel grupo de personas que promovió el homenaje a los dos poetas franceses, sino contra toda la humanidad en su conjunto:

... alguna vez deseó uno
que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela.
Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha, y aplastarla (P. c, p. 471).

II. LA SITUACION DEL POETA EN ESPAÑA

Pero el vivir en España añade nuevos rasgos negativos a la esencial conflictividad del poeta con la sociedad. «El cantor puede librarse de la dimensión temporal de su sino o destino, pero no de otra radical dimensión, la de 'ser de Sansueña'», dice C. P. Otero, uno de los mejores conocedores de la obra de Cernuda (12). Esta dimensión de ser español adquiriría para Cernuda una nueva luz a la vista de los hechos trágicos que se sucedieron —en su vida personal y en la del país— a partir de 1936. Le ocurría a Cernuda lo mismo que a otros exiliados (historiadores y novelistas), que el hecho mismo de ser español se le hizo problemático y que vio a su tierra desde una perspectiva muy distinta, más agria, más radical, de la que hasta entonces había mantenido. Por otra parte, ese odio hacia ciertos aspectos de su propio país venía a incidir en el que había provocado su propia frustración personal o lo que él creía tal; ese sentimiento provenía de la recepción injusta u hostil que a su primer libro se había deparado. Para Cernuda, estos hechos de calibre tan diferente (la recepción primera de un libro, la catástrofe de un país) tenían *una misma causa, respondían a una misma hosquedad, a una misma* aridez en el alma del español, que lleva al desprecio y al desdén de las obras mejores, más originales, pero también a la muerte.

Son aspectos negativos de un pueblo que desprecia a sus hombres mejores, que —según el viejo tópico— es madrastra de sus propios hijos. Este tema alcanza magnífica expresión en algunos de los poemas recogidos en el libro *Las nubes* (1937-1940). En los versos dedicados «a un poeta muerto. F. G[arcía] L[orca]», escritos, según D. Harris y L. Maristany, en Valencia en abril del 37, se enfrentan una sociedad y una tierra a un poeta que era su luz y su alegría:

Así como en la roca nunca vemos
la clara flor abrirse
entre un pueblo hosco y duro
no brilla hermosamente
el fresco y alto ornato de la vida.
Por eso te mataron, porque eras
verdor en nuestra tierra árida
y azul en nuestro oscuro aire (P. c., p. 208).

Obsérvese la contraposición de dos campos semánticos: uno de términos referentes a la dureza, a la sequedad, a la negrura, que constituyen el polo negativo *(roca, hosco, duro, árida, oscuro)* y un polo positivo constituido por términos opuestos referentes a la cla-

(12) C. P. Otero: *Letras. I.* Barcelona, Seix-Barral, 1972, p. 239.

ridad y a la vida *(clara flor, fresco ornato, vida, verdor, azul).* Por otra parte esa segunda persona, en que está escrito el poema, parece vincular más estrechamente aún la figura del poeta que escribe el recuerdo del poeta asesinado.

En esta dolorida elegía, Cernuda —aparte de insistir en las ideas que hemos señalado en la primera parte del artículo, es decir, la concepción del poeta como ser elegido, como ser solitario e incomprendido cuyo único final puede ser la muerte— presenta al español como transido de impulsos cainitas, como ser terrible odiando a los escogidos:

> *... el odio y la destrucción perduran siempre*
> *sordamente en la entraña*
> *toda hiel sempiterna del español terrible,*
> *que acecha lo cimero*
> *con su piedra en la mano (P. c.,* p. 208).

No cabe duda (y basta releer los libros posteriores a *Las nubes* para convencerse) de que la reflexión moral sobre España y el comportamiento de los españoles se le planteó con especial intensidad a partir de la guerra de 1936. Es indudable que el exilio contribuyera también a aumentar un sentido de extranjero en toda tierra, que ya podría rastrearse de antes. Cernuda no se sentía a gusto ni en los países de adopción ni en el suyo, que ahora sentía como alejado y extraño. Pero su hostilidad a los aspectos más visibles de la sociedad española ya venía de antes y, siguiendo las indicaciones del propio Cernuda, se podría fechar su origen: la publicación y posterior recepción de *Perfil del aire.* En «Historial de un libro», recogido en *Poesía y literatura,* cuenta cómo lo más criticado de aquel libro fue justamente lo que él creía —y nosotros hoy creemos— más original y moderno. Y ante esa crítica injusta reaccionó exhibiendo una sana rebeldía («aquello que te censuren cultívalo, porque eso eres tú») que habría de ser núcleo central de muchos poemas posteriores e incluso de su propia trayectoria vital. Pero esta censura injusta le haría reaccionar contra una sociedad que sólo elogiaba abiertamente valores establecidos y que desdeñaba nuevos y poco conocidos valores provincianos. De ahí proviene, en el fondo, esa hostilidad hacia una sociedad que, además, le era extraña en sus creencias más afirmadas: «Un mozo solo, sin ninguno de los apoyos que, gracias a la fortuna y a las relaciones, dispensa la sociedad a tantos, no podía menos de sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como extraño» (*Poesía y literatura,* ed. cit., p. 242).

Muchos años más tarde, aproximadamente un año antes de su muerte, en el último poema de sus libros publicados, como cerrando

la espiral del descontento, vuelve Cernuda a ese desprecio inicial de un libro primerizo. Y ahora, partiendo del mismo libro, amplía a toda su obra el desprecio de una sociedad; Cernuda confecciona un memorial de agravios contra «sus paisanos»:

No me queréis, lo sé, y que os molesta
cuanto escribo. ¿Os molesta? Os ofende.
¿Culpa mía tal vez o es de vosotros?
Porque no es la persona y su leyenda
lo que ahí, allegados a mí, atrás os vuelve.
Mozo, bien mozo era, cuando no había brotado
leyenda alguna, caísteis sobre un libro
primerizo lo mismo que su autor: yo, mi primer libro.
Algo os ofende, porque sí, en el hombre y su tarea (P. c., p. 526).

Su propio caso era para Cernuda uno más en una larga lista que ostenta nombres ilustres en nuestra historia literaria. Para los que han leído con interés los libros de crítica literaria de Cernuda no es desconocido que siempre criticó nuestro autor una cierta línea de nuestra poesía, un cierto tipo de poema que podía ser caracterizado por la garrulería y la superficialidad. Habría una poesía retórica y hueca que vendría a corresponder al gusto más divulgado del español medio. Otras obras, más ricas y hondas, menos palabreras, pero con más inteligencia, serían menospreciadas; por ejemplo, la obra de Aldana. Cernuda temía también el olvido para su propia obra.

Indudablemente hay en estos juicios mucho de apriorismo y de injusticia, que se pone de manifiesto en algunas críticas, como las dedicadas a Juan Ramón Jiménez o a Salinas. Pero el temperamento de Cernuda es lo más alejado que pueda darse de una objetividad crítica; todo en él se hace personal, vinculado a su íntima historia. Al juzgar a los demás, se está expresando a sí mismo (13).

La injusticia cometida con Francisco de Aldana era evidente:

> Y pensar que durante cuatro siglos la posteridad no ha tenido espacio, atención ni gusto para reconocer al autor de la epístola a Arias Montano como uno entre nuestros mayores poetas... (14).

Cernuda —desde un exilio que lo aislaba— veía que esa misma injusticia podía cometerse con su propia obra. «La ignorancia / la indiferencia y el olvido...» (*P.* c. p. 526) son las armas de que se valdría una sociedad como la española, que Cernuda juzgaba o como hostil a todo oficio de la inteligencia, o como aficionada a un tipo

---

(13) Vid. Enrique Molina Campos: «Cernuda, crítico literario». *Insula,* núm. 208, marzo 1964.

(14) Luis Cernuda: *Poesía y literatura.* Ed. cit., p. 68.

de verso, muy sonoro, de fáciles rimas, sin hondura, muy distinto del que él mismo escribía.

Pocos escritores, entre los últimos españoles, que más hayan necesitado —por su propio temperamento, por su dolorida sensibilidad, por su extrañeza a algunos usos generales— el aprecio del público, y pocos hay a los que, como a Cernuda, se les haya negado en vida una fama, un reconocimiento que después han estallado en numerosos trabajos y homenajes (15).

No es extraño, pues, que la vieja fórmula de Larra fuera intensificada:

escribir en España no es llorar, es morir (P. c., p. 220).

Su soledad y aislamiento en países de lengua y costumbres distintas, la conciencia de que su obra no era tan leída ni tan comentada como la de otros compañeros suyos de la generación de 1927, el conocimiento de la situación española, tan conflictiva y tan distinta de lo que él mismo hubiera deseado, todo ello le llevaba a considerar el ser español como pecado original causante de muchos de sus males. Por ello hay una tensión íntima que vertebra muchos de sus libros del exilio, entre una cierta forma de nostalgia que se siente por los aires del sur, las calles blancas, algunos aromas al nacer la primavera. Y por otro, una negación de ese mismo deseo de volver:

¿Volver? Vuelva el que tenga,
tras largos años, tras un largo viaje,
cansancio del camino y la codicia
de su tierra, su casa, sus amigos,
del amor que al regreso fiel le espere.
Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
sino seguir libre adelante... (P. c., p. 508).

Pero, en realidad, la tierra que se ha dejado atrás es irrecuperable; porque no se trata de un puro hecho físico, sino de lugares donde transcurrió nuestra infancia, sitios en que uno fue feliz, porque no conocía nada de lo que después sucedió. Se puede volver, pero no se encontrará nada de lo que se busca. Tal es el tema de otros versos del mismo libro *(Desolación de la quimera)* titulados *Luna llena en Semana Santa* (*P. c.*, p. 517). Doble distancia del tiempo y del lugar, que no impide la obsesión permanente, el amor mezclado con el odio.

Hay otro aspecto del que Cernuda no puede prescindir, y es la lengua, una tradición literaria. Aunque se odie una sociedad determi-

(15) Dice en una carta de 8 de septiembre de 1961 a C. P. Otero: «Aunque acostumbrado de años a vivir aislado, el aislamiento de ahora me amedranta afrontarlo». C. P. Otero: «Cernuda en California», *Insula*, 207, febrero 1964.

nada, una organización, un ambiente general, el poeta no puede prescindir de lo que es su ser y su razón de existir. El *díptico español* (*P. c.*, p. 476), del libro antes citado, está escrito como una contraposición visible ya desde el mismo título: I. *Es lástima que fuera mi tierra.* II. *Bien está que fuera tu tierra* (16). Es indudable que esa variante en el adjetivo posesivo en nada afecta a la persona de que se habla, que en los dos casos es el mismo Cernuda. (Algún día será cuestión de estudiar extensamente los muchos poemas en que el poeta andaluz dialoga consigo mismo en segunda persona, como en un desdoblamiento de su propia personalidad que permite objetivar hechos y sentimientos profundamente vividos. Este rasgo estilístico [que ha imitado Juan Goytisolo (17) en sus últimas novelas] es característico de las últimas obras cernudianas].

La primera parte es un duro ataque a la situación del momento en su propio país: «tierra de los muertos / adonde ahora todo nace muerto / vive muerto y muere muerto» (otra vez el implícito diálogo con Larra). Las circunstancias históricas, las últimas vicisitudes, llevan a Cernuda a lamentarse de haber nacido español. España es una tierra de cadenas, donde los menesteres del pensamiento son menospreciados. Si es español, lo es por la lengua que habla y no por solidaridad con una situación que no comprende, con un país que ha dejado de entender cuando hubo de dejarlo:

Si soy español, lo soy
a la manera de aquellos que no pueden
ser otra cosa: y entre todas las cargas
que, al nacer yo, el destino pusiera
sobre mí, ha sido esa la más dura.
No he cambiado de tierra
porque no es posible a quien su lengua une,
hasta la muerte, al menester de poesía (*P. c.*, p. 477).

La lengua es lo que une a Cernuda al motivo y razón de su existencia; porque pocos poetas ha habido en nuestra historia literaria que hayan sentido más hondamente que el autor de *La realidad y el deseo* el oficio de la palabra; que hayan sido, por lo tanto, más esencialmente líricos. Fidelidad —dice Cernuda más adelante— a la propia conciencia, que está por encima de toda atadura temporal o local.

---

(16) En el artículo de *Insula*, de C. P. Otero, antes citado, se reproduce un fragmento de una carta de Cernuda sobre este díptico; los poemas, que nacieron separados, pronto fueron vistos por el autor como unidad: «Por cierto, *Es lástima que fuera mi tierra* (ya acabado, según confío) va a formar una manera de díptico con *Bien está que fuera tu tierra*, primero llamado Galdós, pero que veo es la otra cara... y por eso le doy nuevo título y formaría conjunto con el otro.»

(17) La admiración del gran novelista por Cernuda es bien conocida. *Vid.*, por ejemplo, «Homenaje a Cernuda», en *El furgón de cola*. París, 1967, pp. 100-113.

Frente a esta patria real que le ha sido impuesta por nacimiento y sin ganas, hay una patria ideal del arte, un país más real que aquel que lleva su nombre por los mapas; un país soñado, entrevisto en libros que nos consuela del que conocemos por cartas al exilio, por testimonios o por conocimiento directo. Y ese país soñado tiene su manifestación evidente en la obra de Galdós. Este es el tema de la segunda parte del díptico. Si está bien que España sea la tierra de Cernuda, ello se debe a los héroes de Galdós, que llenaron su infancia y fueron siempre lectura constante y predilecta. En un interesante artículo de *Poesía y literatura*, donde viene a decir algo de lo que este poema resume, afirmaba Cernuda:

> ... ningún otro escritor español moderno conoció y comprendió tan bien la realidad física e histórica de su tierra (ed. cit., p. 84).

Galdós viene a significar un ejemplo de tolerancia y libertad; lo mismo que Cervantes; lo mismo que Larra. Ellos forman un país ideal en que el poeta no se siente arrojado, despreciado, inútil: «nostalgia / de la patria imposible, que no es de este mundo» *(P. c.,* p. 482).

JOSE SANCHEZ REBOREDO

Instituto Nacional de Enseñanza Media
LA ESTRADA (Pontevedra)
Avda. de América, 7, 1.º
LA ESTRADA (Pontevedra)

BUSQUEDA DE LO ABSOLUTO EN LA POESIA DE LUIS CERNUDA

Para Cernuda, el hombre, «Hijo desnudo y deslumbrante del divino pensamiento» *(RD,* p. 141) (1), va por la vida como una sombra errante que habla en el silencio o como un ángel arrojado del paraíso, añorando aquella «inocencia primera» que, luego, quedó «abolida en deseo» *(RD,* p. 95). La inocencia primera fue para él la infancia: edad mítica, idealizada en el recuerdo por la nostalgia de un mundo perdido —sin esperanza posible de retorno— en el que el ser humano vivía en perfecta armonía con el cosmos. Sin la presencia del tiempo, todo contribuía a mantener viva «la ilusión y la creencia en lo permanente» (2). Anonadado en la vivencia de lo inmutable, los cambios que percibía en los seres y en las cosas no eran efecto de la huella del tiempo, ni de la querencia de muerte, sino variaciones del eterno renacer de la vida, y... «tras la diversidad se traslucía la unidad» (3) de todo lo creado. Pero, perdida la inocencia, el hombre se da cuenta de que está solo y desnudo frente al tiempo y de que su existencia es la materia de que se nutre aquel, en un fluir continuo hacia la nada. Por eso su poesía es el testimonio de la angustia humana y de la búsqueda desesperada por anclarse en lo absoluto y eterno, presentidos y anhelados por el deseo. Y es también ansia de rescatar el amor y la hermosura, que percibe entre la fugacidad y debajo de la apariencia, fijándolos en poesía antes de que el tiempo los destruya.

Debido a la obsesión del tiempo, el vivir del hombre es un constante desvivirse. Con amargura y desilusión ve cómo, poco a poco, se van desmoronando sus «pobres paraísos»; cómo aquello que un día fue suyo se convierte en algo extraño al contemplarlo en el pasado. Y en «ese blanco desierto ilimitado» *(RD,* p. 149), que es el tiempo, únicamente se oye la voz de las ruinas hablando de la contingencia y fugacidad de todo lo hermoso y lo amado.

---

(1) Las siglas *RD* se refieren a *La realidad y el deseo,* México, F. C. E., 1964, con la página correspondiente.

(2) L. Cernuda: *Ocnos,* 1.ª edición, p. 42.

(3) *Ibíd.*

Todo desaparecía, poniendo en mi soledad el sentimiento amargo de lo efímero. Yo sólo parecía duradero entre la fuga de las cosas. Y entonces, fija y cruel, surgió en mí la idea de mi propia desaparición, de cómo también yo partiría un día de mí.

¡Dios! exclamé entonces: dame la eternidad (4).

Ante esa tremenda realidad que, además de destruirlo todo, también lo cansa todo, incluso la dicha, solamente se yergue, insumiso e indestructible, el deseo. Con la idea del tiempo va inseparable la presencia de la muerte que Cernuda define como «la sombra del tiempo» *(RD,* p. 57). El hombre será, entonces, «un líquido lamento fluyendo entre sombras iguales» *(RD,* p. 77) y su vida un «estar a solas con la muerte» *(RD,* p. 61) o un estar solo frente al tiempo con la vida sin vivir. Muerte y tiempo son dos formas del mismo poder destructor a que vive sometida la naturaleza. Pero la muerte en la poesía cernudiana no es exclusivamente término y fin, sino principio y plenitud; gloria deseada porque a través de ella logrará la fusión con la tierra y la posesión de lo absoluto. Entonces la sed de eternidad, que hace al poeta, se habrá saciado.

El fluir del tiempo y la fugacidad de las cosas también encuentran en su poesía un aspecto fascinante y fecundo; es fuerza germinal que engendra una nueva forma de vida: la del recuerdo. Recuerdo que no significa impotencia del deseo, sino nostálgica y vital contemplación de un mundo reducido a su pura esencia y del cual también se nutre su poesía junto con el sueño y la experiencia. Pero la juventud, la rosa, el amor, antes de esencializarse en el recuerdo, han tenido un momento de plenitud, un destello de divina hermosura. Su brevedad les imprime el encanto de un sueño. El deseo intenta inmovilizarlo en el poema antes de que pase para que quede en él como símbolo del poder del poeta sobre el tiempo. Son constantes las alusiones de Cernuda a la hermosura fascinante del instante fugaz que, como el destello de un faro, ilumina la noche del tiempo y lo atrae con esa fuerza misteriosa e irresistible con que la luz atrae a la mariposa, quizá para dejar sus alas quemadas en la llama.

Lo hermoso es lo que pasa.

(*RD,* p. 181)

Todo lo hermoso tiene su instante y pasa.
Importa como eterno gozar de nuestro instante.

(*RD,* p. 188)

Si el beso y si la rosa codicio, indiferente hacia los dioses todos,
Es porque beso y rosa pasan. Son más dulces los efímeros gozos.

(*RD,* p. 170)

---

(4) L. Cernuda: *Ocnos,* 1.ª edición, p. 44.

No siempre el poeta es capaz de rescatar ese instante del tiempo y llenarlo de eternidad. Es entonces cuando llora «la pérdida y destrucción de la hermosura... Pero ese llanto no excluye que de la contemplación de la hermosura, aunque efímera, nazca en el poeta una alegría terrible» (5): es la alegría trágica de la impotencia y de la derrota, que no aniquila, sino que se convierte en un punto de partida en la búsqueda de la hermosura y el amor esenciales, en las que sólo el deseo encuentra la verdad y la vida, y con ellas, el reposo y la plenitud definitivas. Frente a esta realidad invisible y sublime, la realidad física es una fantasmagoría, un espejismo, una ironía. Nace entonces en el alma del poeta una trágica dualidad entre la realidad y el deseo. Y dentro del deseo, una corriente simultánea y opuesta:

> ... hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad (6).

En su obra tratará de resolver el conflicto realidad-deseo y gran parte de ella es testimonio de esa lucha por lograr lo que llama «el acorde» con la Naturaleza, mediante la fusión y posesión. En ese contacto vital, el poeta intenta lograr certeza de que no es un fantasma o una sombra, conclusión a que llegó en el delirio de su frustración humana:

> Yo no existo ni aun ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras, respirando estas palabras desalentadas, testimonio (¿de quién y para quién?) absurdo de mi existencia (7).

El medio para alcanzar esa posesión espiritual es la posesión erótica con el cuerpo deseado, cuya hermosura física es imagen y concreción temporal de la hermosura eterna. La posesión erótica es infinita en su intensidad, pero efímera y frustradora en su duración. Es inútil todo intento de fijarla fuera de la realidad del poema. Como la medida del deseo es desear sin medida, de cada experiencia humana el poeta sale más desencantado, hasta llegar a la conclusión pesimista y desolada de que

---

(5) L. Cernuda: *Poesía y literatura*, I, pp. 199-200.
(6) *Ibid.*, p. 96.
(7) L. Cernuda: *Ocnos*, 1.ª edición, p. 44.

... el deseo es una pregunta
Cuya respuesta no existe
Una hoja cuya rama no existe
Un mundo cuyo cielo no existe.

(*RD*, p. 69)

Esta sensación de vacío es la causa de su sentimiento de soledad. En esta soledad, toda silencio, el poeta medita y ve que si la esencia del deseo es anhelar infinitamente, alguien tuvo que infundir en él su ansiedad sin orillas, y algo o alguien tiene que existir capaz de satisfacerla. Empieza a vislumbrar, claramente y con toda intensidad, algo que siempre había presentido: la existencia de una realidad subyacente y divina oculta «en el fondo de la apariencia» (8). Es la misma realidad metafísica que indagaron y enseñaron a buscar a Cernuda los poetas metafísicos ingleses. Para Coleman, la búsqueda cernudiana de la «verdad oculta» consiste en el intento de hallar «la lección que contiene cada objeto en la naturaleza» (9). Es algo más que una lección lo que él desea aprender; es una esencialidad lo que él quiere aprehender para llegar a la «idea divina del mundo» (10): de ese mundo gobernado por un poder daimónico, captado únicamente por el instinto y que no sabe en qué consiste. Y es que «el poeta hace muchas cosas por instinto y no puede ofrecer de ellas mejor explicación que cualquier otro» (11). De este mundo dice Cernuda:

Soy eco de algo;
Lo estrechan mis manos siendo aire,
Lo miran mis ojos siendo sombra
Lo besan mis labios siendo sueño

(*RD*, p. 89)

Es el reino de la belleza y del amor. Ambos son, al mismo tiempo, meta y camino. Meta a la cual le conducían, como a los místicos, la belleza y el amor de las criaturas; pero también camino hacia la verdad y la vida que sólo encontrará en Aquel que un día, perdido en la inconsciencia, lo tomó de la mano y lo arrojó al tiempo y al mundo insaciable del deseo: Dios. La obra y existencia de Luis Cernuda, como las de Unamuno y Machado, son una búsqueda desesperada de Dios.

---

(8) L. Cernuda: *Poesía y literatura*, I, p. 197.

(9) John A. Coleman: *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, Chapel Hill, The University of North Caroline Press, 1969, p. 44.

(10) L. Cernuda: *Poesía y literatura*, I, p. 197.

(11) T. S. Eliot: *Selected Essays*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1950, p. 140.

EL AMOR

El amor es para Cernuda como una especie de tregua en la vida, como una pausa en medio de la fugacidad de las cosas; «la sola fuerza humana» *(RD,* p. 269) que puede rescatar al hombre de la influencia del tiempo durante un instante desmesurado:

... el tiempo del amor nos vale
Toda una eternidad.

(RD, p. 315)

No tanto en su duración cuanto en su plenitud, ya que la dicha no se mide por el tiempo, sino por la intensidad. El amor es además la única luz del mundo capaz de disipar las tinieblas que constantemente se ciernen sobre la existencia humana y la que logra «acallar el miedo ante la sombra» *(RD,* p. 125), abriendo horizontes de esperanza más allá de la vida. Todo el afán del deseo se cifra en querer eternizar el momento de plenitud amorosa, pero todo «huye cuando el amor quiere fijarlo» *(RD,* p. 180). Con la huida, y la frustración que engendran, queda el hombre sumido en la más desolada soledad. En la relación amor-consumado y soledad se basa Octavio Paz para afirmar lo siguiente: «el placer ocupará siempre un lugar central en su obra, al lado de su contrario-complementario: la soledad» (12).

Los cuerpos hermosos y seductores de todos esos adolescentes que aparecen constantemente en su obra —de «piel oscura», con ojos «como la noche, profundos y estrellados» *(RD,* p. 271), que le infunden, al verlos, «nocturno escalofrío»— son emanación de la tierra, encarnación del amor y la hermosura y espejo de la eternidad Entre contemplador y contemplado, entre amante y amado se establece una corriente sobrenatural, pues si uno de ellos irradia la fuerza seductora que excita el deseo, el otro proyecta sobre él el poder divinizador de ese mismo deseo, convirtiéndolo en un ser ideal porque

> ... cuando uno despierta en otro la llama amorosa, no se le ve tal como es, sino levantado en la luz, bajo especie de eternidad, no como criatura efímera; convirtiéndose así, sólo para quien lo ama, en héroe, rodeado de ese halo luminoso de interés incomparable que sólo ven los ojos enamorados, porque ellos necesitan, como las criaturas vivas, atravesar una dura superficie de indiferencia y soledad para herirnos en lo más hondo de nuestro ser, prendiendo allí la chispa divina del amor que nos une al fin con las criaturas, y a través de ellos con la creación toda (13).

---

(12) O. Paz: «La palabra edificante», *PSA,* 1964, XXXV, p. 65.

(13) L. Cernuda: «Cervantes», *Bulletin of Spanish Studies,* Liverpool, 1943, XX, número 4, p. 183.

El encanto y seducción que los cuerpos jóvenes ejercen sobre él, sin negar la parte vital que tiene la pasión, es algo más profundo y trascendente: ve en ellos la voluntad de evasión y resistencia al tiempo. La juventud es la forma visible del deseo frente al cual el tiempo no tiene poder alguno. Son además manifestación de la juventud eterna y, en cierto modo, reencarnación y encuentro con la suya perdida. A través de ellos puede llenar su soledad y el cuerpo realizarse, puesto que

> ... no quiere deshacerse sin antes haberse consumado... El cuerpo no sabe sino que está aislado, terriblemente aislado, mientras que frente a él, unida, entera, la creación está llamándole... Para fundirse con el mundo no tiene el cuerpo los medios del espíritu, que puede poseerlo todo sin poseerlo o como si no lo poseyera. El cuerpo únicamente puede poseer las cosas, y eso sólo un momento, por el contacto de ellas. Así, al dejar éstas sus huellas sobre él, conoce el cuerpo las cosas (14).

El poema «La ventana» es la expresión poética de la entrega y fusión del amante con el amado en «tregua eterna y breve, tal la rosa» *(RD,* p. 237), y a través de ella su espíritu logra rescatar, dentro de las posibilidades humanas, «la realidad profunda» y unirse con el mundo del cual se siente parte aislada. En esta aspiración a realizarse, el cuerpo también tiene sus razones: la exigencia de la naturaleza, la fuerza del instinto, ante las cuales la razón, si no consiente, al menos debe callar. Para Cernuda, «todo lo que vive, por el hecho de vivir, está dentro de lo natural, y en cuanto natural, es normal» (15). Es su homosexualismo el que aquí está hablando con voz disimulada. Lo defendió con la fuerza y sinceridad del que sabe que al defenderlo está salvando su verdad. Y lo hizo basándose en que el acto del amor no se dignifica o envilece según el sexo o condición del objeto amado, sino en virtud del impulso que lo engendra. Por eso el amor que la costumbre o la razón —entiéndase sociedad y religión— califica de natural o legítimo puede ser de la más perversa especie. En cuanto al aspecto racional o irracional, su filosofía se condensa en estas líneas:

> Si en la vida no hiciéramos más que cosas razonadas, mal andaríamos. La capacidad de afecto que en nosotros existe debe gastarse, sin indagar antes si estaría o no bien empleada (16) .

Si toda su poesía está inspirada por el amor, gran parte de ella está escrita con el cuerpo en contacto vital con los cuerpos de otros

---

(14) L. Cernuda: *Variaciones sobre tema mexicano,* p. 66.
(15) L. Cernuda: *Poesía y literatura,* I, p. 144.
(16) L. Cernuda: *Variaciones sobre tema mexicano,* p. 79.

seres hechos a su imagen y semejanza, porque la hembra no aparece más que una sola vez en *La realidad y el deseo:* es en el poema «Las islas» *(RD,* p. 271) en el que poetiza una experiencia sexual con una mujer de la calle.

La afirmación de Octavio Paz de que la homosexualidad de Cernuda es «el punto de partida de su creación poética» (17) se basa en unas afirmaciones de éste que van más allá de la relación y dependencia entre sexo y poesía:

> Nada puedes percibir, querer, ni entender si no entra primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. Por eso tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una prefiguración sexual. Pero no es posible buscarlo ni provocarlo; se da cuando y como quiere. Borrando lo que llaman otredad, eres, gracias a él, uno con el mundo, eres el mundo (18).

Ante la imposibilidad de poder alcanzar una identificación perfecta con el cosmos, el poeta compensa y sustituye, con la creación artística, la frustración de una realidad insatisfactoria. Por eso en su poesía se encuentran, a cada paso,

> ... ecos gozosos de satisfacción de estos desviados amores, que, como buen catador, saboreaba en ardoroso empuje poético, metamorfoseando la realidad amorosa no satisfecha en lo humano, mediante otra satisfacción imponente, impulsiva, arrebatadora de su mundo espiritual poético, que le hacía enajenarse consigo mismo, *para poder cumplir obedientemente su destino de gran poeta para* el que Dios, sólo y exclusivamente, lo plantó en este mundo (19).

Cernuda defiende la supremacía del amor sexual sobre cualquier otra forma o concepción del amor. El placer erótico es una urgencia de todo el ser y la manifestación palpitante de la vida; más aún, es la vida misma: «El resto es el amor evangélico» *(RD,* p. 76), o el amor romántico. Al defender lo que llamaríamos «amor libre» está defendiendo su verdad particular y el amor como expresión suprema del libre albedrío en general. No importa el que esté o no esté equivocado en su concepción: lo que sí importa es la sinceridad del hombre consigo mismo y la convicción con que defiende los fantasmás de su locura. Piénsese en Don Quijote. Lo que le repele y repugna, intrínsecamente, es la máscara, la insinceridad, la mentira, la falsedad que al hombre le imponen la costumbre —irónicamente llamada segunda naturaleza— o las leyes de la religión o la sociedad, impuestas al hombre no para salvarlo, sino para destruirlo. Lo que

(17) *Ibíd.,* p. 405.
(18) L. Cernuda: *Ocnos,* p. 193.
(19) Gregorio Prieto: «Recuerdos de Luis Cernuda», *Insula,* 1964, núm. 207, p. 7.

Cernuda no acepta es el amor de dieta, de receta, de molde, de rito, vacío con frecuencia de todo contenido; que puede garantizar la permanencia de unas estructuras o sistemas colectivos, pero ¡a qué precio!: a costa de la libertad individual, cuya consecuencia es la frustración personal. Su sentimiento trágico del amor no nace, como dice Newman, de su «incapacidad de reconocer otra clase de amor que el amor romántico. Por lo visto el amor conyugal, el fraternal, el filial, todos eran para Cernuda puertas cerradas» (20). Cernuda, en el poema «Dans ma péniche», ridiculiza ese tipo de amor con los siguientes versos:

Pobres amantes,
¿De qué os sirvieron las infantiles arras que
cruzasteis,
Cartas, rizos de luz recién cortada,
seda cobriza o negra ala?
Los atardeceres de manos furtivas,
El trémulo palpitar, los labios que
suspiran,
La adoración rendida a un leve sexo vanidoso,
Los ay mi vida y los ay muerte mía,
Todo, todo
Amarillea y cae y huye con el aire que no
vuelve

(*RD*, p. 116)

Su actitud ante el matrimonio se debe, en primer lugar, a que hacia él y «hacia lo que representa, siempre he experimentado menos atracción que repulsión» (21). Y para Cernuda, el matrimonio representa el amor institucionalizado. Su rechazo implica, por lo tanto, el rechazo de la sociedad o religión que lo ha establecido. En segundo lugar, porque siendo la persona amada el medio para que el amor se realice y el instrumento, a su vez, para que el amante alcance la fusión con la vida, puede ocurrir que aquélla se convierta para éste en un obstáculo que le condene, de por vida, a la frustración o al cansancio irremediables, en virtud del concepto que el propio poeta expresa en las siguientes palabras: «Las ciudades, como los países y las personas, si tienen algo que decirnos, requieren un espacio de tiempo nada más: pasado éste, nos cansan... ¿Qué será ver siempre la misma faz junto a nosotros al despertar?» (22).

Lo trágico del amor, su fatalismo, en Cernuda, al igual que en Lorca y Aleixandre, está, según Cano, en que es, al mismo tiempo,

---

(20) Robert K. Newman: «Luis Cernuda. El hombre visto a través de su poesía», *Insula*, 1964, núm. 207, p. 13.

(21) L. Cernuda: *Poesía y literatura*, I, p. 244.

(22) L. Cernuda: *Poesía y literatura*, I, p. 243.

«gloria y éxtasis», «muerte y destrucción» (23). Es gloria y éxtasis, para Cernuda, porque es «la vida lo que el amante busca» *(RD,* página 230). Lo que quiere estrechar «entre sus brazos, más que un cuerpo deseado, es la vida misma» (24). E idéntica expresión encontramos en el poema en prosa «La música y la noche», de *Ocnos:* «Era la vida misma lo que yo quería apresar contra mi pecho: la ambición, los sueños, el amor de mi juventud» (p. 89).

La constante repetición de la idea, a través de toda su obra, indica que era algo más que una obsesión: era la razón misma de su existencia. Pero está siempre amenazada por dos enemigos: el tiempo y la certeza de su imposibilidad en este mundo. Cada vez que expresa poéticamente su ansia de vida, aparece inmediatamente la sombra de la fugacidad de la dicha y el placer:

No es el amor quien muere
Somos nosotros mismos

(*RD,* p. 95)

Y no es sólo la brevedad de la acción amorosa; es su imperfección la causa de su dolor: imperfección que se debe a la limitación humana. La posesión amorosa no es una entrega por parte del amante, sino un deseo de absorber, de poseer al amado, lo cual supone una destrucción: la aniquilación que encierra la frase de los místicos «la amada en el amado transformada». Eso no es factible en las relaciones humanas, porque es imposible que el hombre renuncie totalmente a su libertad y quiera dejar de pertenecerse a sí mismo. En el acto sexual, por lo tanto, lo que se da no es una fusión, sino una reacción; no dos fuerzas que convergen en un punto, sino dos fuerzas de la misma intensidad en direcciones opuestas, porque amante y amado están deseando y queriendo lo mismo: la posesión total del otro. Cada uno quiere completarse y realizarse por su lado. Y lo que iba a ser plenitud de vida y medio de alcanzar lo absoluto se convierte simplemente en una «amorosa empresa ingrata» *(RD,* p. 35) y en el doloroso convencimiento de que el hombre ama «con capricho egoísta» en «un mundo incompleto». Lo único que hay en el fondo de la copa del placer es «amargo zumo» y lo único que queda «de las terribles y fugaces glorias» *(RD,* p. 36) son pálidos recuerdos, sentimientos y sensación de ira, frustración, odio y hastío:

A odiar entonces aprendiste el amor que no sabe
Arder anónimo sin recompensa alguna.

(*RD,* p. 197)

---

(23) José Luis Cano: «Notas sobre el tema del amor en la poesía de Luis Cernuda», *op. cit.,* p. 87.

(24) L. Cernuda: *Op. cit.,* p. 128.

El amor se convierte, entonces, en la forma de soledad más dolorosa. El poeta, con el deseo en carne viva y con su frustración a cuestas, parte en busca de su mundo presentido. El amor físico, humano, se convierte en punto de partida del amor divino y eterno:

Sintiendo todavía los pulsos de ese afán,
Yo, el más enamorado
En las orillas del amor,
Sin que una luz me vea
Definitivamente muerto o vivo,
Contemplo sus olas y quisiera anegarme,
Deseando perdidamente
Descender, como los ángeles, por la escala de espuma
Hasta el fondo del mismo amor que ningún hombre ha visto.

(*RD*, p. 88)

Si desea bajar a la entraña del amor, es para ver y abrazar su verdad y con su posesión lograr definitivamente el sosiego del deseo y «Adonde brilla desnuda la verdad nada más se necesita» (*RD*, p. 170), porque en ella se reconcilian la realidad y el deseo. La oposición entre ambos, manantial de tanta angustia creadora, es sólo aparente y únicamente se da en esta orilla de la muerte. Su símbolo es Don Quijote: el ser que vive «completa y hondamente la vida humana, con su doble faz de deseo y realidad, de éxtasis y de acción, combinando dos estados espirituales aparentemente contradictorios» (25).

La escala por la que el poeta baja o sube a ese mundo de reconciliación de la realidad y el deseo es la muerte. Ahora dejará de ser una sombra para convertirse en

bien tangible

(*RD*, p. 98)

la patria más profunda

(*RD*, p. 135)

única realidad clara del mundo

(*RD*, p. 140)

única gloria cierta que aún deseo

(*RD*, p. 145)

El símbolo de la muerte es el mar y

El mar es un olvido,
Una canción, un labio;
El mar es un amante
Fiel respuesta al deseo.

(*RD*, p. 90)

(25) L. Cernuda: *Poesía y literatura*, II, p. 35.

La muerte como plenitud absoluta y eterna del deseo —en cuanto significa la destrucción de los muros que separan al hombre de Dios— aparece en el poema «El joven marino», el cual, además de ser la más lograda expresión de la naturaleza metafísica del amor, es la dramatización poética de «la consumación perfecta del amor que el poeta ha estado buscando en sus amores pasajeros. El mar es un dios, y la muerte del marino ahogado es un acto ritual de amor físico en el que el hombre y dios se funden formando un solo cuerpo y un solo espíritu» (26).

Y ese «inmenso afán oculto» y ese «ignoto aguijón» que es el deseo

... tan sólo puede
Aplacarse en nosotros con la muerte

(*RD*, p. 135)

porque

La muerte únicamente
Puede hacer resonar la melodía prometida

(*RD*, p. 115)

mientras...

acuna sus deseos
saciándolos al fin

(*RD*, p. 175)

Su querencia de muerte emana del horizonte de su esperanza. Cernuda nunca perdió su «ciega fe religiosa» (27) de niño. Con frecuencia sufrió eclipses en su amarga existencia, pero jamás llegó a extinguirse. Al contrario fue «mi diamante de un más claro día» (*RD*, p. 264), que convirtió su vivir en una decisión frente a la vida. Llegó como un luchador al umbral de la vida, con la serenidad y confianza del que viviendo al gusto de Dios ha cumplido con su destino y espera ser ungido «con el óleo más puro» (*RD*, p. 207) que caerá

... sobre los ojos, que miraron
La luz y la hermosura, codiciándola;
Sobre el oído, concha de la voz y la música;
Sobre el repliegue de la nariz, abierto
Al aroma del nardo, del cuerpo y de la lluvia;
Sobre la boca, que cantó, que besara y que mintiera;
Sobre la mano, de seda y de metales ambiciosa;
Sobre la espalda, árbol trémulo del espasmo.

(*RD*, p. 107)

---

(26) Silver: «*Et in Arcadia Ego*»: *A Study of the Poetry of Luis Cernuda*, London, Tamesis Books Limited, 1965, p. 107.
(27) L. Cernuda: *Ocnos*, p. 17.

Se adentrará por la muerte para, al fin, hablar con Dios, después de haber hablado tantas veces a solas sin que nadie escuchara ni respondiera a la voz de su llanto. Y Dios, que fue para él «el amor no conseguido en este mundo, el amor nunca roto, triunfante sobre la astucia bicorne del tiempo y de la muerte» (28), será ahora amor de eternidad, logrando ver realizado lo que antes era un «imposible sueño». Quien caminó entre sombras y tinieblas va a encontrar la luz; quien vivió en lucha constante entre realidad y deseo encontrará a partir del 5 de noviembre de 1963 la realidad «donde sueño y deseo / juntan sus luces puras» (*RD*, p. 170), cumpliéndose la súplica que brotó desde las simas del alma:

Señor, danos la paz de los deseos
Satisfechos, de las vidas cumplidas.
... ...
y que la muerte
No me ciegue, mi Dios, sin contemplarte.

(*RD*, pp. 168-169)

No destruyas mi alma, oh Dios,
Si es obra de tus manos;
Sálvala con tu amor, donde no prevalezcan
En ella las tinieblas con su astucia profunda,
Y témplala con tu fuego hasta que pueda un día
Embeberse en la luz por ti creada.

(*RD*, p. 207)

En todos estos versos se trasluce la honda vena religiosa de Cernuda y su sentimiento de Dios. Junto a estas sinceras y desgarradoras manifestaciones de su fe aparecen también, diseminadas por su obra, la negación y la blasfemia. En él son, unas veces, la voz de la rebelión y la protesta por una condición que lo diferenciaba y separaba del resto de los hombres, hasta que logró aceptarla o resignarse a ella; otras veces son como una especie de sacudida para despertar a Dios de su aparente letargo y obligarle a que respondiese a la agonía o iluminase las tinieblas de su soledad. Con idéntica sinceridad y pasión se entregó a lo divino y a lo carnal, al arte y al improperio, a la poesía y al ataque de la ambición y la injusticia, al amor y a la hermosura. Con igual fruición libó en las flores del bien y del mal: de unas extrajo momentos de tan lograda plenitud que el deseo hubiera querido eternizarlos: no lo logró en el tiempo, pero lo consiguió con su arte; de otras absorbió aquellos sórdidos y lamentables amores, aquellos gozos degradantes cuyo recuerdo le produce rubor y vergüenza. Pero todos fueron caminos y senderos

(28) L. Cernuda: *Ocnos*, p. 44.

en su búsqueda incansable del amor eterno y la belleza absoluta y a través de ellos de la verdad. Y su verdad estaba en Dios. Por eso su vida y su obra son, en esencia, una búsqueda consciente o inconsciente de Dios.

Comentando la vida y las obras de André Gide dice estas palabras en las que se refleja a sí mismo: «lo divino se halla tras la plena y gozosa posesión sensual, y al dar un paso hacia ella al mismo tiempo se encamina hacia Dios» (29): hacia el Dios que hizo retoñar el sueño de su juventud sin tiempo después que la muerte puso fin al «ultraje que es la vejez» (30).

LA HERMOSURA

La poesía fue para Cernuda el único y verdadero amor: el más sublime y absorbente. A ella dedicó lo mejor de su existencia. En ella encontró redención y compensación a sus angustias y frustraciones humanas. Por ella vivió en soledad y austero ascetismo, sin buscar otra gloria o fortuna que la de ser absolutamente fiel al don que había recibido del destino. Presiente que llegó al mundo con ese divino carisma desde una región «vaga y sin memoria, de donde... le había tomado la mano de Dios, arrojándole al tiempo y a la vida» (31).

Durante los años de la infancia, la poesía permaneció en su alma como una fuerza aletargada. El primer contacto que tuvo con la mitología griega le provocó y orientó hacia la búsqueda de la hermosura del mundo y de esa alegría cósmica que brota de la armonía de todo lo creado. Los mitos paganos le revelaron

> ... un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, trasmutaba lo real. Qué triste te apareció entonces tu propia religión... ¿Por qué se te enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud trágica, la hermosura? (32).

El poder subyugante y fascinador que la poesía ejerció sobre él desde entonces lo compara al hechizo que las sirenas legendarias ejercieron sobre Ulises: «El que una vez las oye, viudo y desolado queda para siempre» *(RD,* p. 323), expresión que parece un eco de las palabras de Eliot: «aquel a quien la musa visitó alguna vez es un hombre atormentado desde ese punto y hora» (33).

---

(29) L. Cernuda: *Poesía y literatura,* I, p. 140.
(30) *Ibíd.,* p. 113.
(31) L. Cernuda: *Ocnos,* p. 18.
(32) L. Cernuda: *Ocnos,* p. 35.
(33) T. S. Eliot: *Op. cit.,* p. 82.

Cernuda deja en el lector la impresión de «poeta maldito» no porque voluntariamente lo buscase como una forma romántica de vida, sino por el fatalismo que pesa sobre él. Agobiado y torturado por una fuerza misteriosa que aniquila su albedrío y traza la senda de su destino, añora la tranquila inconsciencia del hombre corriente y vulgar:

Siento esta noche la nostalgia de otras vidas.
Quisiera ser el hombre común de alma letárgica.

(*RD*, p. 223)

Todas las circunstancias, personales y exteriores, confluyeron a convertirlo en un ser «raro» y «extraño», en un eterno fugitivo, tratando de huir siempre de las «gentes extrañas que me rodeaban, de las costumbres extrañas que me imponían, y quién sabe si hasta de mí mismo» (34). Sin patria y sin hogar, sin ambiciones terrenales y casi sin amigos, en ascética postura ante el mundo, vivió solamente para lo que fue a la vez su sueño y su locura.

Un sueño, que conmigo
El puso, para siempre
Me aisla. Así está el chopo
Entre encinas robustas

(*RD*, p. 157)

Fue poeta porque «una razón fatal, anterior a su propia existencia y superior a su propia voluntad..., le lleva a escribir versos» (35). Este fatalismo lo recalca Octavio Paz con las siguientes palabras: «Cernuda es uno de los raros poetas fatales. Escribe porque no tiene más remedio que hacerlo...; un demonio, su implacable conciencia poética, no le suelta nunca y le exige, ocurra lo que ocurra, que diga lo que tiene que decir» (36). Frente a esta fatalidad, al hombre, como tal, no le queda otra alternativa que rendir su voluntad y aceptar las renuncias y sacrificios que supone el tener que llevar «su destino a solas» y aunque le pese «la vida como un remordimiento». Buscando la raíz de su «razón fatal», unas veces, atribuye a Dios claramente la sed de eternidad que le devora las entrañas. Eternidad concebida y anhelada no como tiempo ilimitado, sino como presente inmóvil, como eternidad en el tiempo; es decir, deseo de infundir permanencia a lo efímero:

Oh Dios. Tú que nos has hecho
Para morir, ¿por qué nos infundiste
La sed de eternidad que hace al poeta?

(*RD*, p. 188)

---

(34) L. Cernuda: *Ocnos*, p. 108.
(35) L. Cernuda: *Poesía y literatura*, I, p. 15.
(36) «Andando el tiempo», *op. cit.*, p. 23.

Otras veces atribuye su «eterna locura» *(RD*, p. 325) a influencia satánica, ya que «un viento demoníaco lo impulsa por la vida» *(RD*, p. 133). Y habla también de la «llamada del destino frente al cual no hay vuelta» *(RD*, p. 281). Así, pues, fue poeta no por vocación o profesión libremente elegida o por voluntaria dedicación al arte; lo fue sin remedio y por lo tanto constituyó para él un auténtico sistema de vida. El hombre, a fin de no obstaculizar al poeta que había en él, ya no podrá vivir según sus propias querencias, sino

... al gusto
De Dios. ¿Quién evadió jamás su destino?
El mío fue explorar esta extraña comarca. *(RD*, p. 224)

Se refiere aquí el poeta al mundo invisible por él presentido, en donde se encuentra «la imagen misteriosa y divina de las cosas» *(RD*, p. 252) reflejada en el espejo de la hermosura absoluta e inmutable, de cuya existencia son testimonio la sed infinita que tiene el poeta de una belleza que trascienda la belleza efímera del mundo visible. «Esta conciencia de que existe una belleza anterior y perfecta» (37) queda manifiesta en estas dos preguntas que se hace en el poema «Las ruinas»:

¿Es la hermosura
Forma carnal de una celeste idea
hecha para morir? *(RD*, p. 186)

Tú que nos has hecho
Para morir, ¿por qué nos infundiste
La sed de eternidad, que hace al poeta?
(RD, p. 188)

Estas preguntas llevan además implícitas la inadmisión e imposibilidad de que sea la muerte el punto de convergencia de la vivencia más honda del poeta con la realidad más sublime de las cosas. Esas encarnaciones o emanaciones de la hermosura oculta y, especialmente, «La hermosura juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital en mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo la antepongo» (38). La belleza física fue su realidad más deseada: la que despertó en él el instinto poético y a la que quiso inmortalizar en sus poemas por ser ella un trasunto de la eternidad:

En la hermosura
La eternidad trasluce sobre el mundo
Tal rescate imposible de la muerte *(RD*, p. 186)

---

(37) Emilia Zuleta: «La poética de Luis Cernuda», *RLMO*, 1967, núm. 6, p. 53.
(38) L. Cernuda: *Poesía y literatura*, I, p. 242.

El efecto que la hermosura y atracción del mundo circundante ejercen sobre él es semejante y de la misma naturaleza que la del amor: un ansia de posesión, una «exigencia, dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación. Y lo que hacía más agónico aquel deseo era el reconocimiento táctico de su imposible satisfacción» (39). Pero si bien es verdad que el anhelo de evasión nace de la urgencia telúrica de destruir la «otredad» para ser uno con el mundo y «recobrar al fin, en lo presente, la infancia perdida» (40), también lo es el que esa exigencia se despierta y recibe su impulso inicial de la insatisfacción que siente de sí mismo y de la realidad que le rodea y acosa: realidad absurda e insoportable, creada artificialmente tanto por la ambición y falsedad humanas como por la sociedad y el cristianismo. Dentro de su estructura se siente aniquilado, sin libertad, sin esperanza. Esta es la realidad que Cernuda quiere olvidar, porque la detesta con todo lo que a ella pertenece. La imagen que emplea para plasmar su angustia es la de una pantera enjaulada cuyo «afán de rasgar y triturar» es semejante al del poeta: «¿Qué poeta o qué demonio odió tanto y tan bien la vulgaridad humana circundante?» (41).

Aherrojado el poeta por leyes injustas, costumbres impuestas y prejuicios absurdos, en un mundo convertido en «una feria demente», en «un carnaval estúpido» (42), siente, en toda su frustración y amargura, la melancolía de su destino y la desesperación de su impotencia, porque «Qué puede el hombre contra la locura de todos» (43). El que siempre deseó «vivir sin ataduras, sin limitaciones» (44) ve maniatado y coartado su libre albedrío por la injusticia, la codicia y la ambición. Lo cual le da la impresión de que un azar ciego va trazando el camino de su existencia y que vive «como en una vida provisional» (45).

Buscando la enajenación de ese ambiente letal, Cernuda interpone la soledad entre la realidad y el deseo, para luego poblar su soledad con un mundo poético y unos seres imaginados a medida del deseo.

> Fidelísima su poesía a esa concepción... nos encontramos que en ella pululan las sombras, los fantasmas, las prerrealidades. De ahí le viene ese carácter inmaterial, aéreo, de ligereza y gracia incomparables, de una delicadísima espiritualidad, que califica a Cernuda

---

(39) L. Cernuda: *Poesía y literatura*, I, p. 242.
(40) L. Cernuda: *Ocnos*, p. 64.
(41) *Ibíd.*, p. 132.
(42) L. Cernuda: *Variaciones sobre tema mexicano*, p. 69.
(43) L. Cernuda: *Ocnos*, p. 130.
(44) *Ibíd.*, p. 153.
(45) L. Cernuda: *Ocnos*, p. 86.

> con inconfundible trazo entre todos los demás poetas españoles de hoy. De ahí deriva esa especie de extraterrenalidad, de aspiración celeste (46).

Dentro de este mundo poético queda resuelto el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, porque

> La poesía fija la belleza efímera. Gracias a ella lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, engendrando celestes criaturas, como en los mitos griegos del amor de un dios hacia un mortal nacieron seres semidivinos. El poeta, pues, intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente, y al desfallecer en esa lucha desigual, su voz... llora enamorada la pérdida de lo que ama (47).

No importa que su tarea sea un sueño más alto que la vida o sea una locura «que el mundo escarnece» *(RD,* p. 302); a él le basta esa tensión espiritual que le produce esta lucha sobrehumana, e incluso se conforma con la alegría trágica de la derrota. Su vida y su obra son una búsqueda: búsqueda de la hermosura, porque «la hermosura alimenta, y sin ella, como sin pan, también puede acabarse el hombre» (48). La buscará en el mundo visible e invisible. Su poesía se nutre igualmente de los sueños y recuerdos, de realidades y experiencias. Por eso es, al mismo tiempo, expresión de la oscura fuerza daimónica que rige el mundo, diálogo del poeta con su tiempo, y testimonio de la angustia y problemas del hombre de su época. No obstante, el poeta no puede comprometerse con nada, ni con nadie. Su único compromiso es con la belleza a quien sirve, y ésta es fuente, ley y fin de su poesía: cualquier otra intención religiosa, política o social, por noble que sea, adultera su obra y despolariza su misión. El poeta vive solamente para «adorar, en su plenitud trágica, la hermosura» (49) y no sirve para otra cosa sino para escribir versos, y en esta limitación radica su propia grandeza» (50): versos en donde se encuentran la hermosura y el amor, el tiempo y la eternidad, la angustia y el placer, el ansia de libertad y la opresión de la injusticia, el hombre y Dios. Precisamente, la admiración que Cernuda sintió por Garcilaso se apoya en que vio en él un modelo de poeta que «libre de compromisos mundanos y sobrehumanos (nunca habló del imperio, ni de Dios) busca la hermosura con todo lo que esa búsqueda implica» (51).

---

(46) Pedro Salinas: «La poesía de Luis Cernuda», *Indice literario,* 1936, núm. 40, p. 100.
(47) L. Cernuda: *Poesía y literatura,* I, pp. 199-200.
(48) L. Cernuda: *Variaciones sobre tema mexicano,* p. 152.
(49) L. Cernuda: *Ocnos,* p. 35.
(50) L. Cernuda: *Poesía y literatura,* I, p. 15.
(51) L. Cernuda: *Ocnos,* p. 118.

Con la percepción más clara de la realidad temporal; con el presentimiento de un mundo escondido que guarda «la imagen misteriosa y divina de las cosas» *(RD,* p. 252), y con la intuición de una hermosura oculta, eterna y absoluta, se despertó en su espíritu el sentimiento de soledad. Es una soledad humana llena de silencio y olvido, en donde se refugia, huyendo de los seres «viles y soñadores» entre los cuales se siente morir a solas: «Entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú está la soledad» (52). En esa «isla feliz» o alejado vivir, puede ver, con más claridad, la «incongruencia irónica» de la vida, y los designios del destino. Pero, por otra parte, es una soledad compartida o solidaridad: en ella puede oír la voz y escuchar las angustias de todos los hombres para darles expresión en sus poemas. Es, también, la soledad metafísica, que emana de la frustración e impotencia de los sueños y del deseo; y que le obliga a volver su mirada al cielo en espera de la respuesta a sus preguntas y en espera de plenitud para su vacío humano. Y es finalmente la «soledad sonora» y fecunda para los místicos, de cuyo seno brotará su poesía:

Tú conoces las horas
Largas del ocio dulce
Pasadas en vivir de cara al cielo
Cantando el mundo bello, obra divina,
Con voz que nadie oye
Ni busca aplauso humano,
Como el ruiseñor canta
En la noche del estío
Porque su sino quiere
Que cante, porque su amor le impulsa.
Y en la gloria nocturna
Divinamente solo
Sube su canto a las estrellas.

(*RD,* p. 182)

El símbolo de la soledad es el magnolio, cuyas flores son como la forma del deseo y la imagen del poema. Flor y poema se convierten en manifestación de una fuerza elemental en la naturaleza y en el poeta, que estaba aguardando el gesto divino, que la hiciese germinar bajo la luz, dando razón de ser y existir a «la fantasmagoría que nos cierne conforme al testimonio de los sentidos» (53). Verdad y apariencia quedan resueltas en unidad y armonía, porque «Donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta» (54).

---

(52) L. Cernuda: *Ocnos,* p. 164.
(53) L. Cernuda: *Poesía y literatura,* I, p. 57.
(54) Ramón del Valle-Inclán: «La vida», *Poesías completas,* Madrid, Aguilar, p. 358.

En su afán de unir los extremos —realidad y deseo— hay un íntimo anhelo de armonía y en el fondo de este un ansia de retorno y posesión de la infancia, paraíso perdido, presentido en el tiempo, y poseído en una preexistencia intemporal en la cual vivía en comunión íntima con Dios y con el cosmos.

Viendo este rincón, respirando este aire,
hallas que lo que afuera ves y respiras
también está dentro de ti; que allá en
el fondo de tu alma, en su círculo oscuro,
como luna reflejada en agua profunda,
está la imagen misma de lo que en
torno tienes; y que desde tu infancia
se alza, intacta y límpida, esa imagen
fundamental, sosteniendo, ella tan leve,
el peso de tu vida y de su afán secreto.
El hombre que tú eres se conoce así
al abrazar ahora al niño que fue, y
al existir único de los dos halla su
raíz en un rinconcillo secreto y callado
del mundo. Comprendes entonces que
al vivir esta otra mitad de la vida
acaso no haces otra cosa que recobrar
al fin, en lo presente, la infancia
perdida, cuando el niño, por
gracia, era ya dueño de lo que el
hombre, luego, tras no pocas vacila-
ciones, errores y extravíos, tiene que
recobrar con esfuerzo (55).

Este retorno a la infancia o posesión del ser y existir «puramente y sin confusión» (56) lo logra el poeta a través del éxtasis amoroso, y del éxtasis contemplativo de la hermosura del mundo, cuando se rompen los límites que ordinariamente lo separan del cosmos. Pero aún en el éxtasis se confunden plenitud y fugacidad, saciedad e insatisfacción. El poeta expresa esta dualidad en unos versos que, por su yuxtaposición exclamativa, su nítida emoción, su intensidad y densidad líricas, su ansiedad vital y sus resonancias místicas, recuerdan los versos de San Juan de la Cruz con sus inefables retruécanos:

Estático en su orilla,
Oh tormento divino,
Oh divino deleite,
Bebías de tu sed y de la fuente a un tiempo,
Sabiendo a eternidad tu sed y el agua

(*RD*, p. 231)

---

(55) L. Cernuda: *Variaciones sobre tema mexicano*, pp. 63-64.
(56) L. Cernuda: *Ocnos*, p. 194.

Si es a Dios a quien Cernuda, en otra ocasión, pregunta por la razón de su sed de eternidad, es porque sabe que sólo en El puede hallar respuesta. Su búsqueda de la belleza y del amor humanos lo llevó hacia la belleza y el amor absolutos, y a través de ellos, hacia el Amor y la Hermosura increados: Dios. Su poesía es la trayectoria de este destino; pero es al mismo tiempo proyección del poder divino que tiene el poeta y que lo consume «tal el fuego en la zarza ardiente que vio Moisés» (57). Si el Creador saca la creación de la nada para lanzarla al tiempo, el poeta puede rescatarla, en parte, del tiempo y evitar que regrese al olvido, que es como la otra orilla de la nada.

El afán de llenar lo que es efímero
De eternidad vale tu omnipotencia

(*RD*, p. 188)

Leve es la parte de la vida
Que como dioses rescatan los poetas

(*RD*, p. 131)

Para lograrlo, el poeta tiene que luchar contra fuerzas o poderes visibles e invisibles: el tiempo, la inaprensibilidad del amor y la hermosura, el elemento misterioso que rodea la vida y «que maneja nuestros destinos» (58), las limitaciones humanas, la incapacidad de la palabra para expresar lo inexpresable, la incomprensión social. A ellos se debe el que el poeta solamente pueda insinuar el misterio de la creación, la hermosura oculta del mundo, y al mismo tiempo dejar plasmado, como un grito de impotencia, el dolor de ver cómo el tiempo va ejerciendo su obra sobre él; cómo la hermosura, a pesar de que lo arranca del tiempo por un instante, termina por hundirse en la muerte; cómo siempre el gozo exterior va acompañado del sufrimiento interior; cómo la vida no ofrece, al fin, más que «la fuga tentadora del placer y de la dicha» (59). En unos versos impregnados del pesimismo de Quevedo sintetiza su visión y sentimientos, contrastando la primavera y la muerte, sinónimos, en esta ocasión, del deseo y la realidad, respectivamente:

Con táctica premura en cada ciclo
La primera acerca más la muerte
Y adonde quiera que los ojos miren
Memoria de la muerte sólo encuentran.

(*RD*, p. 227)

---

(57) L. Cernuda: *Poesía y literatura*, I, p. 200.
(58) *Ibid.*, p. 199.
(59) L. Cernuda: *Ocnos*, p. 90.

Pero de muerte se nutre su palabra para florecer en su poesía, en la que

... se unifican
Tal uno son amante, amor y amado,
Los tres complementarios luego y antes dispersos:
El deseo, la rosa y la mirada

(*RD*, p. 253)

En Cernuda, el poeta redimió y salvó al hombre, haciendo que se olvidase de las sombras y tinieblas que envolvían su vida, y sobre ellas brillase un horizonte de promesas y esperanzas. En el poema «Noche del hombre y su demonio» se establece entre ambos este diálogo:

D: *Ha sido la palabra tu enemigo:*
Por ella de estar vivo te olvidaste.
H: *Hoy me reprochas el culto a la palabra.*
¿Quién sino tú puso en mí esta locura?
El amargo placer de transformar el gesto
En son, sustituyendo el verbo al acto,
Ha sido afán constante de mi vida.
Y mi voz no escuchada, o apenas escuchada,
Ha de sonar aún cuando yo muera,
Sola, como el viento en los juncos sobre el agua.

(*RD*, p. 223)

Palabra y mirada son las dos fuerzas con las cuales el poeta logra rescatar del tiempo esa leve parte de la vida para eternizarla en el poema. Su quehacer, como el de Dios en el Génesis, es un «quehacer de mirar y luego quehacer de esperar el advenimiento de la palabra» (60), la cual, dentro de sus limitaciones, puede encerrar esencias de sueño y de hermosura, de vida y de misterio, de pasión y de muerte. Y mientras ella perdure en el espacio y el tiempo vivirá el poeta que le dio el ser:

Yo no podré decirte cuánto llevo luchando
Para que mi palabra no se muera
Silenciosa conmigo.

(*RD*, p. 201)

Es breve la palabra como el canto de un pájaro,
Mas un claro jirón puede prenderse en ella
De embriaguez, pasión, belleza fugitivas,
Y subir, ángel vigía que atestigua del hombre,
Allá hasta la región celeste e imposible.

(*RD*, p. 142)

---

(60) L. Cernuda: *Variaciones sobre tema mexicano*, p. 46.

El otro poder creador del poeta es la mirada; entendiendo por tal no sólo el simple mirar contemplativo, sino la «mirada interior» o imaginación «que puebla la soledad» (61). Con la primera se acerca a la creación, posesionándose someramente de ella. Con la segunda penetra en su intimidad captando su esencia. Fue de Bécquer de quien Cernuda aprende este «mirar quieto» y penetrante. Aprehender y comprender las cosas es descubrirlas en su total significación; es crearlas de nuevo dándoles una vida que no tienen para el simple contemplador que se queda en el perfil de su apariencia. Pero, además, con la visión interior, el poeta las arranca del fluir del ser para infundirles una nueva forma de existir dentro de una realidad superior creada por él, que vence a la real, ya que «cuando la realidad visible parece más bella que la imaginada, es porque la miran ojos enamorados» (62). La mirada no sólo es origen de vida para la creación, sino para el mismo poeta: «Sólo vive quien mira», y los poetas como él

Vivieron por la palabra y murieron por ella

(*RD*, p. 326)

La mirada es quien crea,
Por el amor, el mundo,
Y el amor quien percibe,
Dentro del hombre oscuro, el ser divino,
Criatura de luz entonces viva
En los ojos que ven y que comprenden

(*RD*, p. 236)

Ese «ser divino, criatura de luz», fue el poeta que hubo en Luis Cernuda. Si el amor fue en su vida una búsqueda de la luz,

Porque siempre la noche
Con tu amor se ilumine

(*RD*, p. 237)

Su obra fue a la vez

... lucha con la sombra profunda de la tierra
Para alcanzar la luz

(*RD*, p. 230)

y una ininterrumpida e inmensa elegía, nacida del convencimiento profundo de que era imposible el que la poesía pudiese saciar lo insaciable y de que era simplemente un «autoengaño piadoso... pretender eterno lo temporal» (63), sabiendo como sabía que «es el olvido la

---

(61) L. Cernuda: *Ocnos*, p. 141.
(62) *Ibíd.*, p. 143.
(63) José Olivio Jiménez: «Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda», *La caña gris*, Valencia, 1962, p. 73.

verdad más alta» que «ha de vencer un día tu memoria» (*RD, 205).* ¡Con qué trágica elocuencia habla ese poema de *La realidad y el deseo* titulado «Desolación de la Quimera», que le da título también a su último libro! En los días postreros de su vivir, escribe con amargura a su amigo Carlos P. Otero: «me siento tan solitario y *defated,* sin apoyo en lo que siempre me apoyó: la poesía»; porque ya su quimera poética le confiesa:

A fuerza de haber sido,
Promesas para el hombre ya no tengo.

(*RD*, p. 352)

No obstante, en su desolación

La Quimera sin nariz olfatea
Frescor de alba naciente, alba de otra jornada.

(*RD*, p. 353)

Y en la luz de esa alborada, tras la muerte, encontró, al fin, su «deseo humano la única saciedad posible» (64): Dios. Y en Dios encontró también

La hermosura, la verdad, la justicia cuyo afán imposible
Tú sólo eras capaz de infundir en nosotros.

(*RD*, p. 149)

Si en su vida la poesía fue simplemente una «consolación desesperada» o una «divinidad ilusoria» (65), en la auténtica Divinidad halló la luz verdadera que ilumina a todo hombre, porque «siendo Dios la luz, el conocimiento imperfecto de ella que a través del cuerpo obtiene el espíritu en esta vida, ¿no ha de perfeccionarse en Dios a través de la muerte? Como los objetos puestos al fuego se consumen, transformándose en llama ellos mismos, así el cuerpo en la muerte, para transformarse en luz e incorporarse a la luz que es Dios, donde no habrá ya alteración de luz y sombra, sino luz total e infalible» (66).

En los estudios que Cernuda dedica a Miguel de Unamuno y a Antonio Machado recalca la presencia y la acción de Dios en la vida y obra de estos dos grandes poetas. La poesía de Unamuno, dice, fue el resultado de «su necesidad de Dios», y su existencia fue «un episodio más en la búsqueda humana de Dios» (67). Y hablando de

---

(64) L. Cernuda: *Ocnos,* p. 90.
(65) *Ibíd.,* p. 162.
(66) *Ibíd.,* p. 162.
(67) L. Cernuda: *Estudios sobre poesía española contemporánea,* p. 81.

Machado afirma que tanto su vida como su obra se pueden cifrar en aquel verso suyo: «siempre buscando a Dios entre la niebla» (68).

¿No es también *La realidad y el deseo* testimonio de una búsqueda angustiosa de Dios a través del amor y la hermosura de este mundo?

J. LUIS COUSO CADAHYA

Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico
MAYAGUEZ (Puerto Rico, 00708)

(68) *Ibíd.*, p. 94.

CUATRO CARTAS DE LUIS CERNUDA A JUAN GUERRERO (1928-1929)

En otra ocasión he podido publicar cuatro cartas de Luis Cernuda a su amigo Juan Guerrero Ruiz, escritas entre enero y marzo de 1928. Como dejé consignado en la nota que las acompañaba, estas cartas formaban parte de una serie más extensa de 41 cartas que Cernuda escribió a Guerrero a lo largo de una amistad que duró más de veinticinco años, abarcando los años 1926-1951. Ahora quisiera publicar otras cuatro cartas de esta correspondencia que pertenecen a la misma época en la vida de Cernuda, es decir, a los años 1928-1929. Como las cartas ya publicadas, que trataban de la controversia provocada por la publicación por Jiménez de su cuaderno *Obra en marcha*, espero que estas cartas también contribuirán a documentar algunos aspectos de la vida problemática del poeta en ese tiempo, ayudando a su vez a explicar el repentino cambio marcado en su obra por las poesías surrealistas de *Un río, un amor,* escritas en 1929.

Las cartas de Cernuda a Guerrero son de bastante interés en este respecto, ya que fue precisamente por estas fechas cuando llegaron a colmo las relaciones entre estos dos escritores. Y antes de reproducir estas cuatro cartas conviene, quizá, trazar el desarrollo de esta amistad. Cernuda no fue, claro está, ni el primero ni el único poeta que encontrara en Juan Guerrero un amigo fiel y una fuente inagotable de estímulo y de ayuda. El título de «Cónsul General de la Poesía Española» que le confirió García Lorca no fue sino una señal de la gratitud y del respeto que sentían hacia él casi todos los escritores de la llamada generación del 27, conscientes de su gran entusiasmo por su obra incipiente, así como de sus esfuerzos completamente desinteresados por lanzar esta obra al público. Había comenzado su vocación editorial en 1921 al actuar como secretario de *Indice,* revista fundada por Juan Ramón Jiménez. Luego se había encargado de la página literaria del diario murciano *La Verdad,* y fue como editor de esta «página literaria» que Guerrero se puso en contacto por primera vez con Cernuda en junio de 1926. Ya por esa fecha Cernuda había llamado la atención de los lectores de poesía con la publicación de

algunas poesías suyas en la *Revista de Occidente* (número XXX, diciembre de 1925). Y será como resultado de esta publicación y posiblemente a instancias de Jiménez (con quien Cernuda ya había establecido relaciones), que Guerrero, en busca de nuevos colaboradores, decidió dirigirse a este joven poeta sevillano.

Lo que Cernuda halló primero en Juan Guerrero fue un editor diligente de sus versos. Cernuda no era escritor prolífico y sus publicaciones por aquel tiempo fueron pocas. En el suplemento literario de *La Verdad* Cernuda contribuyó con tres publicaciones, una en verso y dos en prosa. Luego, al editar Guerrero, en colaboración con Jorge Guillén, la revista *Verso y Prosa,* contribuyó con otros cuatro textos, tres en verso y uno en prosa (1). Como sería de esperar, en sus cartas a Guerrero escritas por estos años (1926-27), Cernuda se mostraba preocupado casi exclusivamente con la publicación de su obra. Siempre exigía la mayor precisión y perfección de los editores de sus versos, y es de notar que, con la única excepción de la publicación de su prosa *El indolente,* Guerrero siempre supo satisfacer estas exigencias nada fáciles impuestas por el poeta. En efecto, como testimoniaba en parte el pequeño homenaje que Cernuda rindió a Guerrero en otro texto suyo, sus *Anotaciones,* Guerrero era en aquellos años un editor inapreciable para un poeta como Cernuda, que anhelaba la más completa pureza literaria.

Lo que era al comienzo una relación puramente profesional entre Guerrero y Cernuda, iba desplegándose poco a poco en una amistad mucho más estrecha. Con el paso del tiempo los problemas y los intereses personales de Cernuda comenzaban a entrar en sus cartas: entre otras cosas cabe destacar su creciente preocupación por encontrar algún puesto u oficio con que ganarse la vida. Fue solamente en julio de 1928 cuando los dos lograron reunirse por primera vez, al visitar Guerrero a Sevilla, posiblemente con motivo de la feria iberoamericana internacional que se celebrara allí. Este encuentro resultó ser determinante en sus relaciones. Los dos, al parecer, se entendieron muy bien. En la carta a Guerrero escrita poco después de esta visita y fechada el 19 de junio de 1928, Cernuda, agradeciéndole su visita, le llamó «uno de los pocos amigos que mi tentativa literaria me ha conquistado —el único quizá— [...]». Durante los doce meses que siguieron a este encuentro, las cartas de Cernuda a Guerrero se hicieron mucho más personales y reveladoras —y de ahí su

(1) Estas publicaciones eran, en *La Verdad:* «Poesía» (núm. 57, 22 de agosto de 1926), «El indolente» (núm. 56, 18 de julio de 1926) y «Anotaciones» (núm. 59, 10 de octubre de 1926); y en *Verso y Prosa:* «Poesía» (núm. 2, 7 de febrero de 1927), «Algunas poesías» (núm. 5, mayo de 1927), «Elegía» (núm. 12, octubre de 1928) y «Trozos» (núm. 3, marzo de 1927).

importancia, por cuanto nos enseñan de los problemas y de las ansiedades que sufría Cernuda por aquel tiempo decisivo en su vida.

Esta correspondencia se interrumpió repentinamente en julio de 1929, al radicarse Cernuda en Madrid de un modo permanente. Este primer período en sus relaciones de los años 1926-1929 es, sin duda, el de mayor interés, abarcando la mayoría de las cartas (unas treinta y tres en total). Cabe distinguir tres períodos, siendo los dos últimos de interés menor. El segundo va desde 1929 hasta la guerra civil. Durante este período sus cartas a Guerrero se hicieron poco frecuentes, seguramente porque se veían muy a menudo durante las visitas que hacía Guerrero a Madrid. De este período sólo han sobrevivido seis cartas, que pertenecen a los años 1933 y 1935. Por fin, después del largo eclipse producido por la guerra civil y por el exilio subsiguiente de Cernuda, la correspondencia entre ellos volvió a establecerse brevemente en abril de 1951, al querer Cernuda disponer de las cartas y los papeles que había dejado en España. Las tres últimas cartas pertenecen a este tercer período de la posguerra.

Las cuatro cartas de esta serie que voy a publicar aquí pertenecen, como dije, al período de transición tan importante en la vida del poeta, que fueron los años 1928-1929. Reflejan estas cartas su reacción a algunas de las experiencias que habían de cambiar profundamente el rumbo de su vida: una, la muerte de su madre en julio de 1928, y tres, su estancia en Francia —tanto en Toulouse como en París— entre noviembre de 1928 y junio de 1929.

Fueron años de crisis, una crisis cuyo comienzo se podría hacer remontar a la publicación, en abril de 1927, de su primer libro de poesías, *Perfil del aire.* A la desilusión amarga y profunda que sintió Cernuda frente a la tibia recepción crítica que recibió este libro no se ve ninguna referencia directa en las cartas que escribió a Guerrero. Sin embargo, después de la publicación de este libro ocurrió un lapso en su correspondencia con Guerrero que parece debido a un período de desánimo extremo en la vida de Cernuda. Entre mayo y diciembre de 1927 no se puso en contacto con Guerrero, sino para enviarle el original de cierto joven escritor desconocido —incidente que por poco provocó una disputa entre ellos—. Escribió poco. Terminó su *Egloga,* pero prefirió guardarla inédita. Por las mismas fechas rompió su relación con la revista sevillana *Mediodía* (2), relación, según indicaba en su carta del 8 de agosto de 1927, «nunca cordial».

---

(2) En su carta a Guerrero del 8 de agosto de 1927 Cernuda escribió: «He roto mi relación —nunca cordial— con *Mediodía.* Los motivos son muchos y varios. Pero externamente ha sido ocasionado por un original mío que ahora darán. Es la segunda y última vez que publico en esa revista.» Estas dos publicaciones eran: «Presencia de la tierra» (núm. V, 1926) y «De un *Diario*» (núm. 8, 1927).

Y en esta misma carta anunció otro motivo para sentirse deprimido: la marcha de su amigo y antiguo profesor Pedro Salinas:

«¿Sabe usted que Salinas deja Sevilla definitivamente? Esto me apena mucho. Yo también quisiera dejar no sólo Sevilla, sino España. No sé si me será posible alguna vez. Quiero esperarlo como posible.»

La frustración que sentía Cernuda al verse aislado en Sevilla se ha hecho ya casi legendaria. Siempre era muy sensible a los límites de cualquier «patria chica», mostrando un recelo nunca desmentido frente a cuanto supiera a «provincia». Seguramente parte de la desilusión que sintió al ver fracasar su primer libro se derivaba de la esperanza que había tenido, mediante esta publicación, de lograr escapar de aquel mundo provinciano que era Sevilla. Pero los problemas de Cernuda tenían, desde luego, una raíz más profunda. Cernuda era —y él mismo lo ha confesado en varias ocasiones— un hombre tímido, y nunca más tímido que durante estos años de su entrada en el mundo. Esta timidez, innata en él, inevitablemente le hacía más difícil el trato con la gente; y fue seguramente este temor, junto con sus propias tendencias homosexuales todavía inconscientes (o, por lo menos, todavía inaceptadas por el mismo Cernuda), los que motivaron la inquietud constante en que vivía en este tiempo, esa «tristeza» típicamente suya que solía llamar «pantanos por su densidad calenturienta» (3).

Estas inquietudes de Cernuda fueron agraviadas de una manera especial por sus relaciones algo problemáticas con su familia. Su padre había muerto en 1920, teniendo Cernuda dieciocho años. Desde entonces se había visto obligado a aceptar ciertas responsabilidades dentro de la familia: fue seguramente a instancia de su madre, por ejemplo, que después del fracaso de su primera tentativa en 1926 por estudiar en Madrid, consintió en quedarse en Sevilla. Durante mucho tiempo se habrá debatido en su mente la lucha entre esta responsabilidad familiar y el deber igualmente imperioso que sentía hacia sí mismo, de cumplir con su propia vida individual. El 4 de julio de 1928 este problema se resolvió repentinamente al morir la madre de Cernuda después de una enfermedad. A pesar de la imagen poco favorable que de su familia nos ha dejado el poeta en su obra, la carta escrita a Guerrero el 7 de julio —que reproduzco— hace ver que esa muerte le había conmovido profundamente. Si había luego de denigrar tanto a su madre como a su padre era seguramente porque, a pesar de todo, le había ligado a ellos un fuerte lazo de amor no menos intenso por ser tan defraudado.

---

(3) Carta de Cernuda a Guerrero, fechada el 19 de junio de 1928.

La muerte de la madre de Cernuda resultó ser, a lo largo, factor libertador en la vida del poeta. Por fin pudo abandonar Sevilla y, luego de una breve estancia en Málaga, establecerse a fines de septiembre de 1928 en Madrid. La carta que mandó a Guerrero el 27 de septiembre, recién establecido en la calle de Narváez, 19, revela cuán contento era de haber dejado tras de sí a Sevilla. El tono de la carta refleja, además, cierta confianza nueva en sí, resultante, sin duda, de esta nueva independencia suya:

> Mi querido amigo:
>
> Hace tiempo que debía escribirle, pero... lo de siempre —usted quizá se ría al leer mi excusa—: ¡no hacer nada ocupa tanto! [...].
>
> Creo que no me pesa abandonar Sevilla; la había agotado ya. Allí, además, no se está en el mundo —bueno o malo es el mundo y así se acepta—, sino en Sevilla tan sólo. No hablemos de tantas cosas idas definitivamente; eso constituía para mí una vida que con gran pena, es verdad, veo cómo separan de esta misma persona que le escribe. Separan... ¿Quién? El azar o el destino; como usted quiera. Yo me decidiera por el último [...].

Durante los primeros meses después de morírsele su madre, Cernuda vivía modestamente con lo que había heredado de ella, pero podía darse cuenta de que ese dinero no iba a durarle mucho tiempo. Tenía que ganarse la vida de una manera u otra. Aunque tanteaba con Guillén la posibilidad de trabajar en el diario de Madrid *La Libertad,* parece que sus tentativas fueron vanas. Por fin, por mediación de Pedro Salinas, logró obtener el puesto de lector de español en la Ecole Normale de Toulouse, adonde se marchó a mediados de noviembre de 1928. Las tres cartas que Cernuda escribió a Guerrero desde Francia cuentan, quizá, entre las más interesantes de esta serie y ayudan a explicar el cambio aparentemente repentino que desde 1929 en adelante se notará tanto en su labor poética como en su actitud frente a la vida.

Su estancia en Toulouse le fue a la vez difícil y provechosa. Lejos de su país, de su familia y de sus amigos se sintió solo, pero al mismo tiempo se vio libre de las trabas sociales que antes le ligaban. Por primera vez pudo actuar con relativa libertad, es decir, pudo seguir sus propios criterios y gustos, libre tanto de los prejuicios familiares como de la leyenda que ya habían instituido los españoles acerca de su persona. Las cartas que escribió a Guerrero por estos meses hacen ver cómo estas nuevas circunstancias le inspiraban una confianza en sí antes desconocida —manifiesta, por ejemplo, en su capacidad de hablar en público sin grandes dificultades y en su afición al baile, ambas actividades anunciadas a Guerrero con evidente or-

gullo ya que hubieran sido imposibles para el antiguo Cernuda tímido. Puesto que esta nueva confianza en sí dependía de las nuevas circunstancias, el alivio a sus problemas personales era sólo temporáneo. Todavía le quedaba reconciliarse con sus amigos y con la sociedad española en general. De ahí la contradicción que confesó a Guerrero en su actitud hacia los otros españoles domiciliados en Francia: mientras en Toulouse prefería no tener relación alguna con los españoles a fin de evitar las ideas previamente mal dispuestas que de él pudieran tener, al mismo tiempo quería pasar algún tiempo con sus compatriotas, como por ejemplo durante la visita que hizo a París en marzo y abril de 1929. He aquí el comienzo de la relación difícil que, con sus paisanos, Cernuda había de mantener durante toda su vida.

La ciudad de París parece haberle impresionado profundamente. La carta del 29 de marzo dejó manifiesta su intensa emoción poco después de llegar. De interés particular son las observaciones que hizo Cernuda respecto a su visita a la primera película sonora, cuyo título, *Sombras blancas en los mares del Sur,* había luego de inspirarle el poema «Sombras blancas» de su primer libro surrealista *Un río, un amor,* comenzado poco después de su vuelta a Toulouse en abril de 1929. Su adhesión al surrealismo, más que una decisión puramente literaria, simbolizaba, resumiéndola, la nueva actitud vital que le había proporcionado su exilio en Francia. «El superrealismo —explicó Cernuda años más tarde— no fue sólo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de una época ante la cual yo no pude ni quise permanecer indiferente» (4).

Cabe destacar también la importancia para Cernuda, en ese tiempo, de su lectura de la obra de André Gide. Aunque ya durante varios años había sido lector constante de su obra, parece que fue sólo durante su estancia en Toulouse cuando Cernuda supo reconocer y aceptar como suya la orientación homosexual del escritor francés. La obra autobiográfica *Si le grain ne meurt,* en que Gide, si no por primera vez sí con más denuedo, quiso hacer la defensa de sus propias inclinaciones sexuales, acababa de salir en París. Y sería seguramente por medio de este libro que Cernuda habrá sabido reconciliarse con sus propias preferencias sexuales. No es sorprendente, por lo menos, notar que la elección de Cernuda frente a los atractivos de París se expresase con la frase «es cierto: hay una segunda realidad», palabras que repetían el dictamen ya famoso de Gide: «... il y

(4) «Historial de un libro», *Poesía y literatura,* I y II. Barcelona, Seix Barral, 1971, 187.

a la réalité et il y a les rêves; et puis il y a *une seconde réalité*», de *Si le grain ne meurt* (5).

Lo que le enseñaron a Cernuda tanto la actitud ejemplar de Gide como el espíritu rebelde de los surrealistas fue el acercarse a la verdad de su propia naturaleza y el servirse de su obra para afirmar esa verdad frente al mundo hostil y sofocante en el que le tocó vivir. Bajo la influencia de estos escritores y gracias a la independencia que pudo gozar durante su estancia en Francia, su obra sufrió un cambio decisivo, adquiriendo su característico acento existencial, o lo que Octavio Paz ha llamado aquella profunda «coloración moral» por la cual su obra ha llegado a ser tan estimada por el lector actual. En efecto, aunque los primeros poemas de *Perfil del aire* (1924-27) y de *Egloga, elegía, oda* (1927-28) constituían un período de aprendizaje valioso para Cernuda, no cabe duda de que lo que marcó el comienzo de su verdadero destino como poeta fueron sus primeras poesías surrealistas de *Un río, un amor*, de 1929. Espero que las cartas publicadas a continuación ofrecerán algunos datos para el estudio de este período de transición, tan importante en el historial de su vocación poética (6).

7 [VII] 1928.

Mi querido amigo:

El día 4 murió mi madre; me es imposible contarle qué horribles circunstancias rodearon su muerte y aun la anticiparon. Salinas podría decirle algo; yo no puedo. Desde luego ella estaba muy enferma, pero hubiera podido vivir varias semanas.

Usted supondrá cómo estará mi espíritu. *Solo* ya: mi hermana soltera se marcha con mi otra hermana casada. Yo seguramente me iré a Madrid. Los asuntos naturales en este caso me detendrán aquí. Pero una vez terminados dejaré Sevilla.

Puedo vivir ahora muy modestamente. Lo que usted me dice de Guillén respecto a entrar en *La Libertad* facilitaría algo mi situación. Y después ya vería.

Oposición por ahora no quiero. Por tanto, le ruego hable del asunto a Guillén. Yo no lo hago porque estoy física y moralmente destrozado.

---

(5) *Journal 1939-1949. Souvenirs.* París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1954, 362.

(6) Se reproduce a continuación el texto íntegro de las cuatro cartas de Cernuda a Juan Guerrero. Los originales de estas cartas se encuentran actualmente en los archivos de la Sala Zenobia-J. R. Jiménez. Hago constar mi mas sincera gratitud a los señores José Luis Guerrero Aroca, Francisco Hernández Pinzón y Angel M.ª Yanguas Cernuda por haberme concedido el permiso de publicar las cartas; a la señora Raquel Sárraga, de la Sala Zenobia-J. R. Jiménez, su bondadoso envío de copias fotostáticas de estos textos; al doctor Elpidio Laguna su inapreciable ayuda en Puerto Rico, y, finalmen.e, al doctor Derek Harris el haber leído el original de este artículo.

Me dicen que ahora dejaré de ser un chiquillo. Poco me importaría serlo siempre con tal de que mi madre viviese. Ahora que la he perdido sé cuánto la quería.

Le abraza,

Luis Cernuda

P. D. Gracias por sus fotos. Aunque tendré que separarme de mis libros y papeles. Un equipaje ligerísimo es todo lo que puedo permitirme. Sólo estaré en esta casa contados días.

☆

S. C.: 37, rue Benjamin Constant.
Toulouse.
28. XI. 1928.

Mi querido amigo:

Hace bastante tiempo que no le escribo. Mas usted comprenderá que he atravesado ahora días un poco difíciles para cualquier persona; difíciles para quién como yo sea un romántico incurable. Aunque «en fin con la variedad — se muda la voluntad — y el espíritu descansa». Esta mudanza de la voluntad se traduce para mí en una pérdida de timidez. Y no sabe usted cuánto me alegro de ello; ya que la timidez supone una traba en la sociedad, y yo necesito frecuentarla con cierto aplomo, a lo menos exterior. He atravesado también otra dificilísima experiencia: la de hablar por primera vez en público —una de mis conferencias versó sobre prensa española; hablé de «Verso y Prosa»; cité su nombre—. Antes pensar en esto me estremecía verdaderamente; ahora me aburre solamente; no soy orador; después de la conferencia me siento vacío, como si todo mi espíritu estuviese esparcido aquí y allá, no dentro de mí. Este trabajo no me agrada; me permitirá, sin embargo, ampliar mis perspectivas; económicamente no es productivo ni estable.

Toulouse no está mal; voy acomodando ya mis instintos. ¡Cosa difícil! Pero no me dejarán en paz; les gusta —me gusta— lo inestable, lo inconcluido: cambiar, cambiar, cambiar..., aunque la mudanza cueste muchas lágrimas. Le abraza,

Luis Cernuda

☆

Toulouse.
6. III. 1929.

Mi querido amigo:

¿Qué novedades ocurren ahí? Yo hace meses que nada sé de los amigos. Pero mi carta no es desinteresada; en efecto, pienso ir a París el 20, poco más o menos, a pasar allí mis vacaciones de Semana Santa; no son muchos ciertamente, para París, 20 días, pero volveré, pienso, una vez acabado el curso. Todo esto para preguntarle alguna dirección de hotel, no caro, que usted sepa por sus amigos o por usted mismo. Tal vez Guillén, si está ahí, pueda indicarle algo. Yo se lo agradecería mucho. Así como también la rapidez de la información. Dirá usted que aquí, en Toulouse, puedo informarme mejor; es cierto. Pero desearía encontrarme, si es posible, entre

algún español, ya que recuerdo cómo me habló usted de la estancia en París de algunos de sus amigos pintores. Ese es el motivo. Todo lo contrario que aquí: no busco a los españoles por una razón: hay entre ellos un primo de Guillén y temo encontrarme otra vez con la antipática reputación de huraño que en ese ambiente literario poseo; me encuentro más a gusto con mi nueva reputación.

Yo bailo bastante; me descubro una naturaleza de bailarín —no diré danzante—. Y según pública opinión, lo hago bastante bien. Perdóneme...

Mucho le agradecería esa información que le pido sobre hotel o pensión en París.

Suyo muy afmo.

Luis Cernuda

☆

31, avenue de l'Opéra, París.
29 de marzo de 1929.

Mi querido amigo:

París, sí. ¡Al fin! Todo cuanto yo pueda decirle no es, no sería nada, ante esta ciudad maravillosa. Porque su realidad es superior a lo que pueda imaginarse. Es cierto: hay una segunda realidad. ¡Tanto como yo la he deseado! Mas ahora sólo tengo la forma. Si llegara a poseerla algún día... Una ciudad así deprime y exalta; quisiera uno ser *algo* para dominarla; después se ve lo cierto, lo que se es verdaderamente... Y aquí la inevitable depresión.

Pero ¿a qué contarle estas cosas?... Maquinalmente, después de una sesión de cine, entro en un bar. Y le escribo... Esto es todo.

¿Le gusta el cine? Yo oigo aquí por primera vez el cine hablado; en realidad es un acompañamiento de música o voces agrupadas: coros. No sé si la conversación, el cine hablado, me agradaría. Esto que aquí he oído me ha satisfecho en extremo; tanto, que [e]charé algo de menos en el cine mudo o acompañado de música *exterior* cuando vuelva a Toulouse. Porque volveré, en efecto, a mediados de abril. Allí puede, pues, escribirme; ya sabe cuánta alegría tengo en recibir noticias suyas.

Muy cariñosamente,

Luis Cernuda

JAMES VALEMBER

24 Balfern Grove,
Chiswick, London W 4,
ENGLAND

LA PROBLEMATICA DEL ESCRITO EN «LA REALIDAD Y EL DESEO»

Luis Cernuda sometió en varias ocasiones la génesis y comunicación del escrito poético a una profunda reflexión, en particular en sus últimas poesías. Análisis que aplica no sólo a su propia producción poética, sino a poetas como San Juan de la Cruz, fray Luis de León, Garcilaso de la Vega, Góngora, etc., que han mediado literariamente su escritura y que él considera significativos dentro de la dinámica creadora de lo poético. Con resultados, eso sí, harto desiguales.

Ya en una de sus primeras poesías, en la décima XXII aparece una fijación que posteriormente será desarrollada, la fascinación por «el blanco papel vacío», «topos» donde se «deposita» el escrito, que vehiculará el deseo del otro, significante ausente, textura fantasmática, mediador «ficcional» que desenmascara la realidad de la soledad, producto de una derelición imaginaria de lo que falta.

... ...
Qué ausencia, qué desvarío
A la belleza hizo ajena
Tu juventud nula, en pena
De un blanco papel vacío.

Cernuda vuelve al mismo tema en el poema «Para ti, para nadie», ya en el ocaso de su vida, estableciendo un balance de su vida, dominando admirablemente su discurso fantasmático, cuando habla de su otro «yo» hoy ya desaparecido:

Y yo, este Luis Cernuda
Incógnito, que dura
Tan sólo un breve espacio
De amor esperanzado
Antes que el plazo acabe
De vivir, a tu imagen
Tan querida en el pensamiento.

Y aunque tú no has de verlas
Para hablar con tu ausencia
Estas líneas escribo
Unicamente para estar contigo.

La «ausencia» de ese otro (que ha sido vista con agudeza por Coleman) se manifiesta en un vacío interior por carecer de un objeto simbólico de posesión, revelador de la soledad, que se intenta exorcizar mediante la evocación imaginaria del significante diferencial que representa al sujeto para otro significante (1).

Cernuda parece decirnos que el deseo de escribir es más oscuramente el deseo de escribir sobre el deseo imposible que no tiene auténtico nombre. En el fondo no hace más que, como dice Barthes, evocar «el trabajo del escritor que a menudo no es más que la conjuración mágica de su afasia nata intentando capturar la idea» (2). Pero los esfuerzos por capturar la idea exigen del escritor una representación visual de lo no vivido, poder negativo de la imaginación que permite «se» representar, la soledad, su ser dividido.

En el panegírico a Góngora cree encontrar en la poesía del poeta cordobés una de las motivaciones de la poesía que a Cernuda le ha valido para seguir adelante, ánimo para vivir y justificación de su existencia en el mundo. Ante un mundo que lo niega, el poeta corresponde, a su vez, negándolo, creando un universo de valores opuestos a la sociedad imperante:

Pero en la poesía encontró siempre, no tan sólo la hermosura
Sino ánimo.
La fuerza del vivir más libre y más soberbio
Como un neblí que deja el puño duro para buscar nubes
Translúcidas de oro allá en el cielo alto.

Además presenta al poeta no tan sólo como un escritor que refleja las contradicciones de este mundo, sino como alguien que hace una aportación suplementaria, un plus real, producto de las síntesis dialécticas del sujeto con el exterior:

El fuego no es lo que el poeta ocupa
Mas la verdad oculta, como el fuego
Subyacente en la tierra.

Como en los suprarrealistas prevalece lo imaginario, lo maravilloso sobre la vida. La «verdad oculta», la vida auténtica está en otra parte, que no designa una región espiritual o temporal, significa que la existencia no está allí donde se dice que está:

¿Amargura? ¿Pureza? (O por qué
No ambas a un tiempo)
El lirio se corrompe como hierba mala

---

(1) Lacan: *Ecrits*, p. 840.
(2) Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, p. 5.

Y el poeta no es puro o amargo únicamente
Devuelve sólo al mundo lo que el mundo le ha dado
Aunque su genio amargo y puro algo más regale.

EL FRACASO DEL POETA

Cernuda, poeta, se presenta como un sujeto portador de valores auténticos revelándolos a toda la sociedad para que cambie de rumbo. Pero su visión del futuro y de la sociedad no es compartida por la *grey,* incapaz de comunicar con el universo fantasmático del escritor marcado en extremo por la ruptura de la homosexualidad.

El hombre canta, pretendiendo
Ser su voz significante de la grey
La conciencia insistente en esa herida
De las almas en contemplación, sosiego
El instante perfecto, que tal fruto
Madura, inútil es para los otros
Condenando al poeta y su tarea
A ver la unidad de su ser disperso
El mundo fragmentario donde viven.

Los objetivos buscados por medio de una poesía militante de cambio no se realizan, es más, los efectos revierten sobre el poeta, obligado a ver su «ser disperso», en añicos, a lo largo de su obra. Su interior-exteriorizado, descoyuntado, suplicio supremo al cual el escritor auténtico está condenado. Ese humilde interior-exterior del que habla Michaux no es más que el espacio íntimo alterado por el terror que inspiran al escritor «los otros», que son:

Los traficantes de sueños infecundos
Quienes despiertan en la muerte un día
Pobres al fin ¿De qué vale al hombre
Ganar su vida mientras pierde el alma
Si solo el pensamiento vale el mundo?
Desatendido queda por los otros
El sentido profundo del trabajo
Que ocupó con amor tantas vidas
No que el amor así perdido busque
Elogio corruptor, honor innoble
Pero amor en amor quiere moneda
Aunque solo en amor halla su precio.

Es decir, que la tarea de pensar, de aportar nuevas ideas para cambiar el mundo se halla menospreciada por los otros, la sociedad en general. Ya que esencialmente brilla por su ausencia la relación con el otro que se tiene para consigo mismo, relación recíproca que debiera regir el conjunto común y semejante, para que la relación

que se tiene consigo mismo valga para el otro y la del otro para sí, estableciéndose en función de una simetría. Esta relación de simetría en Cernuda es una petición de amor, «el amor en amor quiere moneda». Desgraciadamente, este trabajo-amor está alienado, inhibido y manipulado por «los traficantes de los sueños infecundos».

En su antepenúltimo libro, *Con las horas contadas*, Cernuda, en «La poesía», analiza la motivación de su escritura poética y de las peripecias que ésta ha sufrido en su devenir. Constata con profunda amargura que, al fin y a la postre, se ha transformado en un esclavo de su objeto poético y su práctica alienada en una acción mecánica que suple a la vida. El arte se opone a la vida dominando al sujeto creador:

Pero el hombre algún día, al preguntarse
La servidumbre larga que le ha deparado
Su libertad envidió a uno, a otro su fortuna
Y quiso ser el mismo, no servirte
Mas, y vivir para sí, entre los hombres.
Tú le dejaste como un niño a su capricho
Pero después, pobre sin ti de todo,
A tu voz te llamaba, o al sueño de ella
Vivo en su servidumbre respondió: Señora.

Lo que implica una dialéctica implacable entre el *yo* del sujeto creador y el *tú* objeto poético, tal como la fórmula que A. García Calvo emplea para otros menesteres: «Resulta, pues, que en todo momento yo soy tú, al tiempo que sigo siendo yo, y tú eres yo, al tiempo que sigues siendo tú; yo soy tú, y tú eres yo, y sin embargo, no puedo decir que por las buenas tú soy yo ni yo eres tú, puesto que seguimos siendo al mismo tiempo tú y yo. Pero a pesar de todo, por fuerza de esta convención real en la que vivimos tú y yo nos encontramos en un estado, para así decir, de la síntesis de nuestra oposición» (3).

Dialogando con su otro *yo*, desaparecido Cernuda, insiste en la misma temática:

Lo mejor que has sido
Lo mejor de tu existencia
A una quimera
A una sombra
Al afán de hacerte digno
Al deseo de excederte
Esperando
Siempre otro día
Que aunque tarde justifique
Tu pretexto.

---

(3) A. García Calvo: *Lalia*, p. 304.

Para Luis Cernuda, pues, su representación poética no se efectúa más que en función del significante ausencia. La estructura simbólica se forma y aparece subyacente en conceptos como sombra, deseo de excederte, conceptos que antes de ser verbales, como dice Molho, son ideales susceptibles de una expresión física.

El desfase que existe entre el creador y los posibles lectores, separados por la barrera del tiempo, es un factor suplementario de fracaso que acentúa su soledad:

El tiempo. ¿Cuáles dos?
De mañana
Mas tus lectores, si nacen
Y su tiempo no coinciden
Estás solo
Frente al tiempo, con tu vida
Sin vivir.
(«Nocturno yanqui».)

Posición concomitante con la explicitada por Sartre en *L'Idiot de la famille*, cuando habla de Genet y la escritura, escritor de sensibilidad muy afín a la de Cernuda: «La escritura siendo reconocida definitivamente como "dual", el escritor negro —caso Genet— puede considerarse como un farsante, considerar al lector como su engaño y hacer del objeto literario una trampa: con el lector llegará el fracaso. En él es donde la belleza llegará a ser ese absoluto, la obra negándose a sí misma, llameando, reduciéndose a cenizas y el ser surgiendo sobre la abolición de un lenguaje con trampa como un vacío infinito y vertiginoso.»

Fracaso tanto más evidente (como en el caso de Cernuda) cuanto que el sujeto creador pretende hablar en nombre del todo social para ese todo, no poseyendo la misma conciencia histórica, su plática cae en el vacío. La escritura entonces carece de sentido, quedando transformada en deseo muerto inoperante.

LA FUNCION DE LA OBRA (4)

Técnicas de la manipulación

Varias son las poesías donde despotrica Cernuda contra la sociedad sin tapujos de ninguna clase, como no ocurría en sus primeras poesías. En la «Gloria del poeta» ataca concretamente a los eruditos tachándolos de técnicos de la recuperación, que se alimentan de las

(4) «El concepto función de la obra» lo he elaborado a partir de las discusiones habidas en el seminario que dirige J. I. Ferreras en la Sorbona.

miserias del escritor por negarse a integrarse en una literatura de dominación. Ellos son los que definen la estrategia de la normalidad, estatuyendo leyes, que violenta al sujeto creador poniendo «acotaciones» al amor:

Oye marmóreos preceptos
Sobre lo útil, lo normal y lo hermoso
Oyeles dictar la ley del mundo acotar el amor
... ...
Esos son, hermano mío,
Los seres con quienes muero a solas
Fantasmas que harán brotar un día
El solemne erudito, oráculo de estas palabras ante alumnos
Obteniendo por ello renombre,
Más una pequeña casa de campo en la angustiosa sierra
Inmediata de la capital
En tanto que tú, tras airada niebla
Acaricias los rizos de tu cabellera
Y contemplas con gesto distraído desde su altura
Esta sucia donde el poeta se anega.

Como el enfermo que asiste a su propia operación sin anestesia, verifica en una *soirée* mundana el valor de uso del escrito poético, su función social, su propio destino, en definitiva:

Allí con sus iguales
Damas imperativas bajo sus afeites
Caballeros seguros de sí mismos
Rito social cumplía
—Entre el diálogo moroso—
Tú oyendo me ofrecieron la edición de un poeta raro,
Y la he comprado, tu emoción callaste
Así pensabas, el poeta
Vive para esto, para esto
Noches y días amargos, sin ayuda
De nadie, en la contienda
Adonde, como el fénix, muere y nace
Para que años después, siglos después
Obtenga el fin displicente
Favor de un grande de este mundo
Su vida ya puede excusarse
Porque ya ha muerto del todo.

En este sentido Cernuda denuncia a los otros, ya sean burgueses o simplemente hombres que intenten arruinar socialmente el discurso subversivo del artista, su ser de clase, compromiso que no puede comprenderse más que en la perspectiva de un naufragio más general: el de la literatura.

Y es así como comprueba que el trabajo, la producción del escritor, está condenado a seguir las leyes del mercado, flujo del capital anónimo internacional, una vez que el escrito ha sido domesticado con la apología a la personalidad, al genio del escritor.

Su trabajo ahora cuenta
Domesticado para el mundo de ellos
Como otro objeto vano
Otro ornamento inútil
Tú te despediste ahí, como el que asiente
Más allá de la muerte, a la injusticia
Mejor la destrucción: el fuego.

Lo que no entraña un pesimismo absoluto, sino una puesta en cuestión de la función del escrito. Así se puede comprender el juicio de Octavio Paz sobre la obra de Cernuda. «Una exaltación de realidades y valores que nuestro mundo humilla. Su destrucción o creación o, más exactamente, resurrección de poderes ocultos frente a la religión y a la moral tradicional y a los sucedáneos que nos ofrece la sociedad industrial» (5).

Tenemos a Cernuda —pese a sus limitaciones— como uno de los pocos pensadores españoles con mentalidad europea; de tal manera, que muchas de las cuestiones que plantea o sugiere están debatiéndose hoy día en los círculos de vanguardia europeos. Ya que ha sido el único escritor español en poner en «escena escritural» la voz misma del deseo capturándose en su discurso, resistiendo a la resistencia de su carencia o, mejor, de sus carencias: soledad, mito, silencio.

MAXIMINO CACHEIRO

4, rue Férou
PARIS-6.º

---

(5) Octavio Paz: *Cuadrivio*, p. 197.

EN TORNO A UN POEMA DE LUIS CERNUDA: «MOZART»

Decía Constantinus Kavafis —el gran poeta griego tan admirado por Cernuda— que el alma del artista guarda las sensaciones más hondas para luego, al otro día, meses después o años más tarde, convertirse en los versos que entonces tuvieron su principio (1).

Estas palabras pueden servir perfectamente para la pequeña historia del poema «Mozart», escrito en 1956 como homenaje al compositor en el CC aniversario de su nacimiento. Porque antes, diez años antes, durante la estancia del poeta en Londres, había éste asistido a una serie de conciertos dedicados a Mozart, que muy posiblemente fueron el germen creador que fructificaría luego en el espléndido poema.

Escribe Cernuda en su *Historial de un libro:* «En Londres fue donde mejores ocasiones tuve para escuchar música; no olvido una serie de conciertos semanales dedicados a toda la música de cámara de Mozart. Porque Mozart es el artista a quien debo haber gozado del más puro deleite; y al escribir eso, recuerdo cómo algunos discuten acerca de que el arte debe "comprometerse", ser útil. No conozco obra de arte comprometida que me haya servido tanto, ni mejor, en su fuerza irreductible, como la de Mozart» (2). La lectura de estas páginas me llevó a indagar sobre la serie de conciertos a los que se refiere Cernuda. Buscando en los periódicos de la época en que el poeta había vivido en Inglaterra y en la hemeroteca del Museo Británico, logré localizar dichos conciertos. Se desarrollaron durante

(1) Véase el poema «Su principio» en el libro *Poemas de Cavafis,* Visor, Madrid, 1974. El poeta influyó decididamente en Cernuda. En una entrevista aparecida en *Indice Literario* en el número de mayo-junio de 1959, Fernández Figueroa pregunta a Cernuda: «¿Cuáles son, *a su parecer, los poetas máximos de esta hora?»* Y *éste responde:* «De entre los poetas muertos contemporáneos, Yeats, Rilke y Cavafis, el poeta griego de Alejandría. De es.e último no conozco sino algunos poemas de traducción inglesa, pero aquel sobre tema de Plutarco, donde Marco Antonio oye en la noche la música que acompaña al cortejo invisible de los dioses, que le abandonan, me parece una de las cosas más hermosas de que tengo noticia en la poesía de este tiempo.» Compruébese, en efecto, el poema de Cavafis «El dios abandona a Antonio» con el de Cernuda «Las sirenas». En «Mozart» son también visibles las huellas de esta influencia. La versión inglesa conocida por Cernuda fue muy probablemente la hecha por W. H. Auden, aparecida por primera vez en Nueva York en 1948.

(2) En *Poesía y literatura,* Barcelona, 1971, pp. 203-204.

el año de 1946 y tuvieron lugar cada martes en el Wigmore Hall. Las sesiones estuvieron organizadas por Gerald Cooper para ayuda de una fundación benéfica «In aid of Musicians Benevolent Fund» —recordemos que se trata del año siguiente a la terminación de la guerra— y comenzaron el 15 de enero para finalizar el 31 de diciembre, con un paréntesis estival entre el 9 de julio y el 8 de octubre. Se dio, en efecto, la totalidad de la obra camerística de Mozart en 31 conciertos (3).

No es de extrañar esta admiración por la música de cámara mozartiana, ya que entre las obras de este género del compositor de Salzburgo —pensemos en el quinteto de cuerda en sol menor o en el de clarinete o en cualquiera de los cuartetos últimos— se encuentran algunas de las obras más hermosas y perfectas de toda la historia de la música. Hay además una indudable relación música de cámara-poesía dentro del contexto general música-literatura.

Muy interesante es el comentario de Cernuda sobre la «utilidad» o el «compromiso» del arte. Y más lo es todavía su solución al problema. No hay, en efecto, arte más útil a la larga que aquel que por su calidad puede vencer toda eventualidad, todo ataque del tiempo y seguir hablando a los hombres con eterno lenguaje sobre los temas que nunca abandonan al ser humano —sea éste quien sea y en la época que fuere—. La música de Mozart, en su aparente falta de compromiso, es y será más útil y revolucionaria que cualquier obra «comprometida». El hablar al hombre como sólo un dios puede hacerlo, transmitirle una sabiduría que supera el misterio a través de la belleza más humana, ¿no es eso el compromiso esencial?

Pero el amor de Cernuda por Mozart venía de antes. En un relato de 1942, «El Sarao», los principales personajes de la obra se reúnen en el salón del palacio de Lodeña para escuchar el aria «Non mi dir», del *Don Juan*, momento que aprovecha el autor para retratarlos psicológicamente de acuerdo con las distintas emociones que la música va despertando en ellos (4). Y aun en un artículo de 1941 sobre Garcilaso de la Vega hay una referencia entusiasta a este *Don Juan.* Porque ¿qué de extraño tiene que Mozart fuese el músico amado por Cernuda? ¿Acaso no se funden en él la más rigurosa perfección clásica y el primer aliento romántico, mundos ambos tan caros al poeta? De ahí la razón del rendido homenaje.

---

(3) Durante este año de 1946 Cernuda es lector de literatura en el Instituto Español de Londres. Es la época en que vive en la casa del pintor Gregorio Prieto, aunque pasa todas sus vacaciones en la costa de Cornualles.

(4) Las relaciones de «El Sarao» con el mundo de la música y en particular de la ópera son indudables. No sólo *Don Juan*, sino *Carmen* y aún el *Fidelio* beethoveniano guardan con el relato —tanto en la estructura general como en algunos detalles— una interesantísima vinculación.

Pero este gran poema que abre el último y fundamental libro de Cernuda *Desolación de la quimera* (1956-1963), no es sino la culminación —al lado del tan largamente hermoso y complejo «Luis de Baviera escucha Lohengrin»— del proceso de musicalización interior del poeta andaluz, iniciado ya con sus primeros balbuceos poéticos de *Perfil del aire* (1927). El vínculo de Cernuda con la música es fundamentalmente un vínculo de soledad que el poeta irá llenando a lo largo de su vida y cuya presencia podemos detectar en absolutamente toda su obra, no sólo en la poética, sino también en la narrativa y en el ensayo. «Ya desde Sevilla acostumbraba yo a asistir a conciertos, y en Inglaterra no sólo pude satisfacer ampliamente mi gusto hacia la música, sino la necesidad que siento de ella. La música ha sido para mí aún más que otra de las artes, la que prefiero después de la poesía», podemos leer en el antes mencionado *Historial de un libro* (5). Y este vínculo del poeta con la música va a sufrir una enorme evolución, que va de un estar a un ser, de una relación puramente estética hasta poco a poco irse transformando en sustancia del poeta y de su obra. En principio, el autor de *La realidad y el deseo* trae la música desde el exterior; al final la música está ya dentro de él y le es inseparable de su sangre y de su espíritu.

El tema de «Mozart» es texto y pre-texto para diversas meditaciones poéticas en torno al artista y al mundo en que vive, sobre la cultura griega y europea, que de ella se nutre, sobre los paraísos perdidos, sobre los dioses y los hombres, es decir algunas de las constantes cernudianas vertidas ahora a través de su visión del músico.

El poema tiene una estructura tripartita —tres partes, constando cada una de ellas de tres estrofas— y reúne las inconfundibles cualidades poéticas de la etapa final de Cernuda: tono meditativo, profunda reflexión sobre el destino humano y en especial del artista; sobriedad, que no pobreza en la expresión; inquisitoria mirada hacia los paisajes interiores...

Cada estrofa constá de siete versos, en su mayoría alejandrinos combinados con algunos endecasílabos, en una proporción de cinco a dos. Los encabalgamientos son constantes, dando casi a veces sensación de prosa. Pero el ritmo interno, la música, permanece con una pericia de poeta moderno realmente admirables.

---

(5) *Ob. cit.*, p. 185. Aunque ciertamente existen en la obra cernudiana importantes elementos relacionados con la pintura, la arquitectura y más particularmente con la escultura, las relativas a la música son superiores a todas ellas.

No debe extrañarnos que el arranque del poema sea un reconocimiento de la identidad Mozart-Música:

Si alguno alguna vez te preguntase:
«La música, ¿qué es?» «Mozart», dirías,
«Es la música misma».

El tema helénico, el tema de Europa, más cercano en el corazón cuanto más alejado de la distancia —USA-México— está reflejado en la absoluta admiración por el genio musical, representada como símbolo supremo de la gloria del mundo (6). Los últimos versos de la primera parte del poema son los únicos en que muestra la amargura de la vida del compositor, pero utilizada con carácter universal, extensiva a todos los que en vida son ignorados por la sociedad que o no los comprende o los juzga con superficial incompetencia. «Mientras más grande es un artista más dificultad tiene para que los contemporáneos se aperciban de su existencia», había dicho amargamente Cernuda ya en el final de sus días. El pensamiento es exactamente el mismo que el del poema. Sólo cuando la muerte se allega empieza la luz: «¡Cómo admiran las gentes al genio muerto!»

La parte segunda es un apasionado canto laudatorio de la música mozartiana, que logra aunar los sentimientos más contrarios: gracia y majestad, ironía y pasión, hondura y ligereza. La juventud y el juego de la muerte y el amor —el dulce monstruo rubio— se hacen presentes a través de su canto en increíble riqueza de matices. El juego de antítesis y contrastes culmina en el último verso «sabiendo su poder y su fracaso eterno».

En la parte tercera la mediocridad de la existencia humana, la monótona y vulgar fuerza de la costumbre, la falta de libertad y de esperanza limpia se evaden ante la música como la oscuridad ante la luz de la amanecida. La música de Mozart restituye al hombre su perdida nobleza rescatándolo de la humillación; le otorga al mundo su justicia y hermosura; el artista es, pues, el verdadero redentor, no un dios de cuyas manos salió un mundo informe. De nuevo los temas obsesivos del poeta asoman en esta última parte incluso con algún eco de neoplatonismo perceptible desde sus primeros libros, notorio aquí en los cuatro versos primeros de la última estrofa.

Pocos poetas en nuestra historia literaria —acaso ninguno— nos han dejado más rastros autobiográficos en sus poemas que Cernuda.

---

(6) Durante la composición de «Mozart» vive en Méjico. Hastiado de unas clases de teatro español y francés del siglo XVII, que imparte en su Universidad Autónoma, precario de salud y de dinero, altivo siempre en su sobriedad vital, Cernuda escribe en estas fechas algunos de los mejores poemas de su vida. La nostalgia de Europa es patente, sobre todo de la Europa del sur —España y Grecia, mucho menos Italia.

Pese al aparente alejamiento del tema, «Mozart» contiene un trasfondo personal. El escritor hace suyas las experiencias del músico, sobre todo en lo que hace referencia a la incomprensión del medio social. Lo que en «Mozart» eran cortes y palacios, príncipes y prelados a los que el genio simplemente divierte, son para Cernuda los integrantes de una sociedad burguesa e hipócrita a la que el genio —heterodoxo con las leyes imperantes— molesta en su actitud de irreductible honestidad literaria y humana. Incluso la insoslayable realidad de la pobreza de Mozart, de sus humillaciones, se la apropia Cernuda en su especial sensibilización ante la falta de hogar y de trabajo estable, como acaso inconscientemente se apropia de la gloria, que tan sólo después de la muerte espera al artista verdadero. Pensemos en la doble vertiente de esperanza y desesperanza que anima a dos poemas tan distintos y de tan subida calidad como «A un poeta futuro» y «Desolación de la quimera», que están tan estrictamente relacionados con «Mozart». Y aunque levemente es asimismo perceptible una cierta asunción de poeta maldito y un fondo de rencor —como señala Aub— aunque ciertamente ennoblecido por la catarsis que su propia poesía genera. Los tres últimos versos señalan gloriosamente el triunfo del creador de belleza sobre la temporalidad y la muerte.

J. C. RUIZ SILVA

UN POEMA SURREALISTA INEDITO DE LUIS CERNUDA *

El poema que comento a continuación se conserva en mi biblioteca particular. Se trata de una hoja manuscrita, en papel de cartas, similar a otros que conservo, y forma parte de la correspondencia entre Cernuda y mi padre, Higinio Capote. Las cartas proceden de Madrid, Sevilla y Toulouse (1).

LA NOCHE, EL BAILE

Una queja burlona,
Una voz langorosa,
Voz que cantando habla
Intimamente para un hombre,
Brilla con diamantes
Arrebatados a los ojos.

En un acento cuántas vidas.
La noche honda sobre un río,
Aguas abajo los amantes
Labio contra labio.

Una mano sus pétalos abriendo
Sobre el andén que huye, ante las olas,
Ajada luego
Lentamente se pliega a la tristeza.

Un sol tras los cristales desmayado,
Afán, afán, ah la aventura
Ríe en las ramas tan azules,
Ríe en las venas, en el cuerpo,
En el cuerpo de nuevo entre sus alas
A la luz del olvido.

---

* Este trabajo fue presentado como ponencia en el Congreso organizado por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pennsylvania. Agosto de 1975.

(1) El epistolario ha sido publicado completo en mis libros: *El período sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971, y *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976.

El tema es denso, pero brevemente expresado: el afán por poseer el amor, la imposibilidad de conseguirlo y, finalmente, la huida de éste a una región vaga e indefinida que, para Cernuda, está más allá de la muerte: tal es el olvido.

El título del poema «La noche, el baile», no nos da ninguna pista sobre el contenido del mismo, mas sí de su disposición interna. *La noche* es el momento en que el deseo amoroso nace y se intensifica:

7 *En un acento cuántas vidas,*
8 *La noche honda sobre un río.*
9 *Aguas abajo los amantes*
10 *Labio contra labio.*

Pero con el amanecer el amor huye y se desvanece:

15 *Un sol tras los cristales desmayado,*
16 *Afán, afán, ah la aventura*
17 *Ríe en las ramas tan azules,*
18 *Ríe en las venas, en el cuerpo,*
19 *En el cuerpo de nuevo entre sus alas*
20 *A la luz del olvido.*

El baile sugiere ritmo y musicalidad, y es desde este punto de vista, que el título nos dice algo en cuanto a la estructura interna del texto. El poema se nos muestra como una composición melódica que tuviese dos partes: una noche y un amanecer.

El afán amoroso parece moverse al compás de una melodía, sostenida por dos notas culminantes: el deseo y el olvido. Así interpretados los dos sustantivos que componen el título, es decir, «La noche, el baile», vemos que arrojan cierta luz a la comprensión del poema, al menos en su organización interna.

Consta el poema de cuatro estrofas de 6, 4, 4 y 6 versos, respectivamente. En el texto abundan, sobre todo, los heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos. A Cernuda le fue difícil adaptarse a la libertad métrica del surrealismo, usando casi siempre versos tradicionales. Incluso las líneas poéticas están compuestas por versos de la métrica tradicional. Sobre este aspecto dice el propio autor en *Historia de un libro:* «Antes había tenido cierta dificultad en usar del verso libre; con el impulso que entonces me animaba la dificultad quedó vencida, llegando a veces, tanto en "Un río, un amor", como en la colección siguiente, "Los placeres prohibidos", a utilizar versos de extensión considerable, en realidad versículos. Prescindí de la

rima, consonante o asonante y apenas si, desde entonces, he vuelto a usar la primera» (2).

Comienza el poema con una leve insinuación del amor. Una corta enumeración nos lo presenta como:

Una queja burlona,
Una voz langorosa.

El amor es como una queja, como una voz. Pero estos sustantivos no se presentan solos, van acompañados de dos adjetivos: burlona y langorosa, que dan al amor un matiz amargamente irónico. La voz y la queja llegan a ser una suave melodía, que poco a poco, en la noche, se va introduciendo hasta lo más profundo del hombre; es el amor que hace despertar el ansia y el deseo. Arrebatando el brillo a los ojos, para ser él, más punzante cristal, más lacerante herida:

Voz que cantando habla
Intimamente para su hombre,
Brilla con diamantes
Arrebatados a los ojos.

El nacimiento del amor en la noche callada nos hace pensar en lo mejor de nuestra poesía mística. Se podría decir que Cernuda se muestra aquí como un San Juan de la Cruz a lo profano, donde la queja y la voz sustituyen a la llama que ilumina a las sombras.

Pero el arrebato amoroso se hace cada vez más agudo, hasta convertirse en un acento, en un acorde que subyuga al hombre:

En un acento cuántas vidas.

Para luego convertirse en un río que arrastra a los amantes íntimamente enlazados. Es el amor en su culminación, con sólo la noche sobre él, como mudo testigo:

La noche honda sobre un río,
Aguas abajo los amantes
Labio contra labio.

Es aquí donde acaba el *nocturno*, donde el amor crece y sacude al deseo. También termina la primera parte de esa composición me-

---

(2) Luis Cernuda: «Historia de un libro», en *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, p. 909.

La noche, el baile

Una queja burlona,
Una voz langorosa,
Voz que cantando habla
Intimamente jura un hombre,
Brilla con diamantes
Arrebatados a los ojos.

En un acento cuántas vidas.
La noche honda sobre un río,
Aguas abajo los amantes
Labio contra labio.

Una mano sus pétalos abriendo
Sobre el andén que huye, ante las olas
Ajada luego
Lentamente se pliega a la tristeza.

Un sol tras los cristales desmayado,
Afán, afán, oh la aventura

Ríe en las venas tan azules,
Ríe en las venas, en el cuerpo,
En el cuerpo de nuevo entre sus alas
A la luz del olvido.

lódica, con la que hemos comparado el poema al principio. A partir de ahora, el amor irá palideciendo gradualmente, como algo que se aleja, al ser imposible poseerlo en una constante plenitud:

11 *Una mano sus pétalos abriendo*
12 *Sobre el andén que huye, ante las olas,*
13 *Ajada luego*
14 *Lentamente se pliega a la tristeza.*

En un último destello de esperanza, una mano, abriendo sus dedos como pétalos, intenta asir el amor. Pero éste huye sin remedio. La estrofa que nos ocupa (versos 11 al 14) está envuelta en un sutil hermetismo. Creo que en estos versos se enmascara una experiencia vivida por el poeta, una anécdota real, plasmada luego en versos de oscura pero vibrante evocación. En dicha estrofa hay un brusco contraste entre la imagen mano-flor y el andén. La estación de tren, mundo mecánico, túnel oscuro de despedidas, parece quebrar esa mano como flor que intenta, casi con timidez, apresar el amor. Pero lo acertado de la escena es que no es la mano la que huye, sino el andén. Es en este rasgo del poema, casi de observación directa, donde me baso para considerar que se trata de un momento realmente vivido. El andén se mueve, huye en virtud del movimiento del tren. Tenemos la sensación de montaje cinematográfico, de un largo *travelling* en sentido opuesto a la imagen enfocada. ¿Fue alguna vez el poeta, viajero en un vagón, despedido para siempre por la persona amada?

La presencia de las olas no es física, sino más bien una sensación sugerida por el traqueteo del tren, por el resonar hueco y profundo de la estación, como un gran caracol marino. Pero la mano-flor se marchita ante la imposibilidad de conseguir el amor.

13 *Ajada luego*
14 *Lentamente se pliega a la tristeza.*

Al utilizar el autor la preposición *a* en lugar de *en,* da al verbo plegarse un sentido de abandono fatal a la desesperanza.

El amor es como una flor, que sólo pudiese vivir en un aire de esperanza, y que si falta éste muere en un instante. La huida continúa, y la distancia es cada vez mayor. El tren se hunde en la noche y, poco a poco, comienzan a brillar en los cristales los primeros rayos de un sol sin fuerza.

Sin embargo, la pasión amorosa conserva cierto poder de exaltación que lo comunica al paisaje, que se colorea de un vago color azul, y al propio poeta:

Un sol tras los cristales desmayados,
Afán, afán, ah la aventura
Ríe en las ramas tan azules,
Ríe en las venas, en el cuerpo.

El afán es el ímpetu de amor, la fuerza ascensional que va hacia él, y ese afán está expuesto al azar, a la suerte. El autor lo expresa con una leve exclamación:

.... *ah la aventura.*

La anáfora de los versos 17 y 18 está en función de potenciar más el débil poder de la pasión, que va a extinguirse de inmediato:

Ríe en las venas, en el cuerpo,
En el cuerpo de nuevo entre sus alas
A la luz del olvido.

El cuerpo poseído de amor es como un cuerpo con alas que, al sentir el vacío de éste se marchitan en el olvido, como la mano-flor de los versos anteriores. La anástrofe de los versos 18 y 19 tiene la misma función que la anáfora antes mencionada.

Con el verso 15 se inicia la segunda parte de la melodía: el amanecer y la muerte del amor. La estrofa que comprende los versos 11-14 es como un intermedio o articulación, donde encajan los *tiempos* de la noche y el amanecer; en definitiva, las dos partes de esa composición melódica con la que hemos comparado el poema.

Los versos del 1 al 10 son de corta medida: dos hexasílabos, tres heptasílabos y cinco eneasílabos. Estos coinciden con el primer *tema,* es decir, el de la noche y el nacimiento del deseo amoroso. Los versos cortos dan al motivo desarrollado un ritmo rápido, casi espasmódico. Sin embargo, a partir del verso 11 hasta el final hallamos, de forma intermitente, algunos endecasílabos, que imprimen serena gravedad al *tema* del amanecer y huida del amor.

La noche y el nacimiento del afán amoroso tienen un carácter objetivo, general; por el contrario, el del amanecer y muerte del amor tienen un sentido íntimo, centrado en el propio *yo* del poeta.

Ya desde el título que encabeza este trabajo, especifico que el poema que comento es surrealista. Los medios de expresión usados por el autor en el poema, analizados a lo largo de este estudio, dan pie para clasificarlo dentro de esta corriente. Sin embargo, se trata de un surrealismo tenue y moderado, como es propio del surrealismo español, rasgo fundamental, que lo diferencia del francés. Las imá-

genes y metáforas del poema no tienen una fuerte carga de irracionalidad, aisladas tal vez sí, pero dentro del contexto pueden ser comprendidas y sacadas a la luz. No cabe duda de que es necesario hacer un estudio estilístico para su comprensión, pero, no obstante, no encontramos un absoluto hermetismo.

Bien es sabido que la época surrealista de Cernuda comprende tres libros: *Un río, un amor*, *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido*. Ahora bien, dentro de este período, ¿a qué libro pertenece el poema estudiado? En él podemos ver rasgos comunes con poemas de los tres libros mencionados. Veamos algunos de éstos. La voz o la canción como insinuación o presencia del amor la encontramos en el poema «Linterna roja», de *Un río, un amor:*

Vivir, allí canta una voz, si las manos no fallan,
Es alegre como un amor aprisionado (3).

En «Los marineros son las alas del amor», de *Los placeres prohibidos*, dice:

Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico.

Del mismo libro, en el poema en prosa titulado «Sentado sobre un golfo de sombra», el amor se personifica en un adolescente que canta:

«En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una canción impersonal, exactamente pudiera ser otra canción cualquiera, y ése es el motivo de que te sientas atraído por el canto y su cantor.»

Y en *Donde habite el olvido*, en el poema VIII encontramos:

Voz que de sí levanta
Las alas de un dios póstumo.

El amor, como una corriente que arrastra a los amantes, y la noche como mudo testigo, lo hallamos en «Cuerpo en pena», de *Un río, un amor:*

Pálido entre las ondas cada vez más opacas
El ahogado ligero se pierde ciegamente
En el fondo nocturno como un astro apagado.
Hacia lo lejos, sí, hacia el aire sin nombre.

También en «Estaba tendido», de *Los placeres prohibidos:*

---

(3) De aquí en adelante cito los versos de Luis Cernuda por: Luis Cernuda, *Poesía completa*, Barcelona, Barral Editores, 1974. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany.

«Estaba tendido y tenía entre mis brazos un cuerpo como seda. Lo besé en los labios, porque el río pasaba por debajo. Entonces se burló de mi amor.»

Así como en el poema III, de *Donde habite el olvido:*

Esperé un dios en mis días
Para crear mi vida a su imagen,
Mas el amor, como un agua,
Arrastra afanes al paso.

Y en el poema XVI del mismo libro, donde además aparece la voz del amor, pero ya desterrado:

Voces al fin ahogadas con la voz de la vida.
Por las heridas mismas,
Igual que un río, escapando;
Un triste río cuyo fluir se lleva
Las antiguas caricias,
El antiguo candor, la fe puesta en un cuerpo.

La mano-flor que intenta atrapar el amor, o es su propio reclamo, aparece en «Cuerpo en pena», de *Un río, un amor:*

Flores de luz tranquila despiertan a lo lejos,
Flores de luz quizá, o miradas tan bellas
Como pudo el ahogado soñarlas una noche.

O en «Nocturno entre las musarañas», del mismo libro:

Los labios quieren esa flor
Cuyo puño, besado por la noche,
Abre las puertas del olvido labio a labio.

Y también en «Había en el fondo del mar», de *Los placeres p.. hibidos:*

«Pero ninguna era comparable a una mano de yeso cortada. Era tan bella, que decidí robarla. Desde entonces llena mis noches y mis días; me acaricia y me ama. La llamo la verdad del amor.»

El afán como fuerza ascensional hacia el amor, que lo mantiene en vilo, lo encontramos en los poemas I, II, X y XV de *Donde habite el olvido:*

I

Allá donde termine este afán que exige un dueño a imagen suya

II

Como una vela sobre el mar
Resume ese azulado afán que se levanta
Hasta las estrellas futuras,
... ...
... ...
Sintiendo todavía los pulsos de ese afán,

X

Ellas fueron sus alas en tiempos de alegría,
Esas que por el fango derribadas
Burla y respuesta dan al afán que interroga,
Al deseo de unos labios.

XV

Un deseo inmenso,
Afán de una verdad,

Hemos visto cómo en el poema el amor hace vibrar de alegría al amante y al paisaje visto por él. Un ejemplo lo tenemos en «Los marineros son las alas del amor», de *Los placeres prohibidos:*

La alegría vivaz que vierten en las venas
Rubia es también,
Idéntica a la piel que asoman;
No les dejéis marchar porque sonríen
Como la libertad sonríe,
Luz cegadora erguida sobre el mar.

Obsérvese cómo en los versos citados el estremecimiento de alegría corre por las venas, igual que el poema que nos ocupa. Así también la sonrisa como señal externa del enamorado.

Otro símbolo del amor en Cernuda son las alas. En nuestro poema las encontramos plegadas y mustias, indicándonos un amor en derrota. Podemos ver algunos ejemplos en los libros citados:

Sus espaldas parecían dos alas plegadas.

Nos dice el autor en «Estaba tendido», de *Los placeres prohibidos.*

Y en donde *Habite el olvido* hallamos los siguientes ejemplos. En el primer poema nos dice con indudable acento becqueriano:

En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
No esconda como acero
En mi pecho su ala.

También en el poema VIII:

Voz que de sí levanta
Las alas de un dios póstumo.

En el poema X encontramos una imagen similar a la del poema que comentamos:

Absorto el cuerpo aún desnudo
Todo frío ante la brusca tristeza,
Lo que en la luz fue impulso, las alas,
Antes candor erguido,
A la espalda pesaban sordamente.

Habíamos dicho al principio que, para Cernuda, el olvido es una región vaga e indefinida, situada más allá de la muerte. Bécquer, en la rima LXVI, también nos habla del olvido, pero para él éste comienza con la muerte. Un verso de la rima citada sirve de título al último libro surrealista de Cernuda, es decir, *Donde habite el olvido,* libro en que la influencia de Bécquer es patente. Pues bien, este tema del olvido lo encontramos a lo largo de la época surrealista de Cernuda. Veamos ejemplos. En el poema «La canción del Oeste», de *Un río, un amor:*

Furia color de amor
Amor color de olvido.

En las líneas que prologan *Donde habite el olvido:*

«¿Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece? Nada o peor que nada; queda el recuerdo de un olvido. Y menos mal cuando no lo punza la sombra de aquellas espinas; de aquellas espinas, ya sabéis.

Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido.»

Y en el primer poema del mismo libro:

Allá, allá lejos;
Donde habite el olvido.

Como también en el poema XI:

No, no quisiera volver,
Sino morir aún más,
Arrancar una sombra,
Olvidar un olvido.

Hemos visto cómo casi todos los *temas* del texto comentado se encuentran en los tres libros de la época surrealista de Cernuda. Pero ¿a cuál de los tres pudo pertenecer? En el poema no existe esa atmósfera de angustia y pesadilla que se respira en los versos de *Un río, un amor,* así como tampoco la rebeldía, a veces blasfema, de *Los placeres prohibidos.* Más bien sentimos una contenida queja de dolor por el amor perdido, que aflora tenue, casi como un sollozo. Este es el tono que encontramos en *Donde habite el olvido.* En las líneas en prosa que resumen el sentido del libro leemos:

«¿Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece? Nada, o peor que nada; queda el recuerdo de un olvido.»

¿No es éste el contenido de nuestro poema? Antes hemos ido rastreando algunos temas del texto en los tres libros surrealistas de Cernuda, y puede verse cómo algunos de éstos son más frecuentes en *Donde habite el olvido* que en los dos libros anteriores. Así: el olvido, las alas como símbolo del amor, el afán. Sobre el tema del afán dice Emilia de Zuleta al estudiar este último libro surrealista de Cernuda: «Como nunca, hasta ahora, reina en la poesía de Cernuda el ansia del bien entrevisto pero esquivo, la conciencia lacerante de que las manos vacías, ardidas de deseo, no habrán de alcanzar su objetivo, que es, por naturaleza, inaprensible. *Afán* vuelve a ser, como en los libros primeros de Cernuda, una palabra clave significativa del ansia, del movimiento del alma hacia un límite inalcanzable. Es el amor como vocación hacia una armonía perdida; pero el amor, por su naturaleza mixta, confunde, arrastra y condena a la frustración y a la impotencia» (4).

Y como nos indica E. de Zuleta en las *Primeras poesías,* de Cernuda, hallamos dos ejemplos reveladores sobre el afán:

El afán entre muros
Debatiéndose aislado,
Sin ayer ni mañana
Yace en un limbo extático.

Y también:

Un afán claro, unánime;
Afán de amor y olvido.

Por las razones antes expuestas, creo que el poema podría pertenecer a *Donde habite el olvido,* libro escrito entre 1932 y 1933, o

(4) Emilia de Zuleta: *Cinco poetas españoles,* Madrid, Gredos, 1971, p. 428.

al menos a esa época, ya que los rasgos y motivos que configuran el libro mencionado son similares al poema estudiado.

De todas formas, poema inédito, poema que el autor escribe, y lo manda al amigo en una carta para luego comentarlo. Pero queda ahí, en un pliego de papel, fuera del contorno del libro, por razones que nunca podremos saber.

JOSE MARIA CAPOTE BENOT

Garci-Pérez, 13
SEVILLA

PROSA COMPLETA DE LUIS CERNUDA

En los últimos años estamos asistiendo a un considerable aumento del interés por Luis Cernuda: antologías, obras críticas, artículos...; parece como si su muerte hubiese sido el punto de partida para despertar una atención hacia su obra de poeta y de crítico que, en vida, le fuera tozudamente negada. Falta de atención e incomprensión, de la que tanto se quejó en su correspondencia y que se manifestaba, por ejemplo, en las tradicionales referencias a Jorge Guillén, cuando se hablaba de sus primeros libros, o en la única cita y conocimiento de éstos, sin darse ni siquiera por enterados de que, en ocasiones, habían sido totalmente rehechos. Pero tal situación ha mejorado notablemente; hace poco comentaba aquí el poeta y crítico Manuel Vilanova la magnífica edición de toda la poesía cernudiana, que ponía al alcance del lector una obra completa que, hasta entonces, sólo había sido accesible en ediciones mejicanas y cubanas; ahora acaba de salir un volumen con toda la prosa de Cernuda (1), que han reunido Derek Harris y Lluis Maristany, los mismos editores del volumen precedente. Entre los estudiosos de Cernuda eran ambos nombres bien conocidos; al primero debíamos, aparte de algunos estudios fundamentales, la edición de *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario* (Londres, Tamesis Books, 1971); al segundo, una recopilación de trabajos en prosa, publicados por Cernuda en diversos periódicos y revistas, que fueron agrupados bajo el título de *Crítica, ensayos y evocaciones* (Barcelona, Seix-Barral, 1970) y que ahora han sido incorporados en su totalidad al presente volumen.

Ha sido, pues, un acierto el que se hayan reunido estos dos nombres para ofrecernos la recopilación de una obra que, hasta el momento, era de muy difícil conocimiento para el lector español, ya que algunos de los libros aquí recogidos habían sido impresos en ediciones muy limitadas, otros se habían agotado desde hacía tiempo e in-

(1) Luis Cernuda: *Prosa completa*. Edición a cargo de Derek Harris y Lluís Maristany. Barcelona, Barral editores, 1975, 1.611 pp.

cluso algunos artículos y resúmenes de conferencias nunca se habían editado en libro. Así, por ejemplo, un libro tan fundamental como *Ocnos* había sido aquí editado por Insula, en 1949, en una edición que no era completa por razones de censura; mientras que la posterior edición mejicana casi no circuló entre nosotros. Vuelve ahora al público español un libro de belleza extraordinaria, totalmente necesario para conocer la personalidad de Cernuda; porque *Ocnos* es una indagación a través de la nostalgia en las propias raíces del ser hombre y del ser poeta. Diálogo consigo mismo (muchas veces en segunda persona, recurso de estilo que tanto usará en sus poemas) para recordar el nacimiento de su amor a la poesía y a la música, al sol del verano y al mar, a su Andalucía natal, ya para siempre paraíso perdido. Son pequeños poemas en prosa, de una pureza lírica que pocas veces ha sido alcanzada en este género dentro de la literatura española.

Tampoco *Variaciones sobre tema mexicano,* libro de 1952, que nunca tuvo edición española hasta ésta, tuvo circulación libre entre nosotros. En él, como ocurrió con otros muchos exiliados, Cernuda se enfrentó a una realidad americana que, a pesar de tantas declaraciones hispanistas, no había sido tema de reflexión general entre nuestros escritores hasta que la oleada de la guerra llevó a tantos hombres a tierra americana. El libro nació del impacto que para Cernuda significó la llegada a tierra de tradición y lengua española, tras haber vivido durante años un doble exilio —el de la tierra y el de la lengua— en tierras inglesa y norteamericana. No es de extrañar, por tanto, que el primer artículo del libro esté dedicado a la lengua «porque la lengua del poeta no sólo es materia de su trabajo, sino condición misma de su existencia». Porque no son los grandes paisajes, ni los monumentos históricos lo que fundamentalmente interesa a Cernuda de Méjico, sino un ambiente y unas gentes que recuerdan a las que conoció en España.

Estas dos obras constituyen la primera parte del volumen que comentamos (los editores lo titulan *prosa poética)* separada, quizá un poco arbitrariamente de las tres narraciones que en 1974 había reeditado entre nosotros Seix-Barral y que aquí se engloban bajo el epígrafe de *prosa narrativa.* La tercera —y más nutrida— parte del volumen la constituye la *prosa crítica,* que agrupa libros unitarios, publicados ya anteriormente como tales, trabajos dispersos en revistas y periódicos, algunas preguntas de dos entrevistas que ofrecían una cierta confianza en las transcripciones y unos fragmentos del diario que Cernuda llevó entre 1934 y 1935 (que también ha publicado José Luis Cano, depositario de esas páginas en la renovada *Revista de Occidente).*

Ofrece este tomo una perspectiva unitaria del Cernuda prosista, que muestra —al igual que en el verso— una extraordinaria coherencia, la obediencia a unos principios generales dentro de la lógica variedad de una vida. Y así sería fácil trabajo el enumerar temas comunes a su obra en verso y en prosa, rasgos estilísticos que las emparentan, vinculación a una serie de autores que aquí se critican, etcétera.

Como otros autores de su generación (Salinas, Guillén, Diego, Alonso), Cernuda era un poeta doblado de crítico, no un lírico espontáneo e ingenuo, sino un hombre que conocía bien la evolución lírica española y europea, que se planteaba conscientemente la construcción de sus versos y que se daba cuenta perfecta de la importancia del conocimiento teórico. Así Cernuda fue ampliando progresivamente el círculo de sus intereses, y la lectura de los poetas franceses, alemanes e ingleses —por este orden cronológico, no de importancia que le concedía— resultó decisiva para la evolución de su estilo poético y para la configuración de su ideario crítico. En *Historial de un libro* afirma Cernuda: «Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían otra cosa, no sé si mejor o peor, pero sin duda otra cosa» (p. 921). Ese estudio de los poetas ingleses le fue útil para luchar contra una cierta tendencia al barroquismo que creía defecto esencial en las tradiciones poéticas francesa y española. El estudio de las obras teóricas de los escritores ingleses del siglo XIX cristalizaron en el volumen *Pensamiento poético en la lírica inglesa.* (Siglo XIX), que ahora, con esta nueva edición, volvemos a tener a nuestro alcance. No abundan en nuestra crítica los estudios acerca de otras tradiciones literarias, ni son tampoco frecuentes los trabajos teóricos de nuestros poetas sobre la concepción que los escritores tienen de su propio oficio. Esto es lo que analiza Cernuda: las ideas que los más importantes líricos ingleses (entre los que se contaban algunos de los escritores que Cernuda más admiraba, como Keats, Blake o Browning) tenían sobre la esencia de la poesía. Es, por lo tanto, un análisis de poéticas, no de poemas; aunque estas poéticas se deriven, sean consecuencia de su uso de la poesía. Por decirlo de manera simplista, este libro es el más académico, el más doctoral de los que Cernuda escribiera, por ser una investigación metódica sobre un tema dado.

También en Cernuda la crítica derivaba de su propia actividad poética. De ahí que su atención preferente sea dedicada a la poesía lírica, mientras que prestó escasa atención a los otros géneros literarios. El mismo confesaba su «escasa simpatía por el teatro» (página 1368), quizá resultado de que éste sea el género menos pura-

mente literario de todos, unido a la inferioridad estética de la organización social del teatro de su tiempo, que no dejó brillar en los escenarios la preeminencia de. Valle-Inclán, que Cernuda, por otra parte, no dejó de señalar; también dedicó algunos artículos a novelistas españoles (Cervantes y Galdós, sobre todo) y extranjeros (Gide —autor esencial para su propia concepción vital—, Dashiell Hammett), pero donde verdaderamente se pueden encontrar sus más originales hallazgos es en la crítica de la poesía lírica española. Algunos de sus aciertos críticos son hoy moneda corriente, pero Cernuda los señaló en su tiempo con evidente originalidad. Enumeremos algunos de ellos:

— La consideración de Cervantes como poeta importante, como gran escritor lírico haciendo caso omiso de lo que una tradición lírica afirmaba apoyándose en las propias palabras cervantinas del *Viaje del Parnaso.* Gerardo Diego y José M. Blecua —entre otros— han insistido —desde otras perspectivas críticas— en este aprecio de Cernuda por la destreza de Cervantes como cantor lírico.
— La revalorización de una cierta línea de poesía de meditación o metafísica, en la que se podía incluir al mismo Cervantes —en algunos fragmentos— y a Francisco de Aldana.
— Bécquer fue uno de los autores que más influyó sobre ciertas épocas de la poesía cernudiana, pero también fue repetido objeto de su atención crítica. Cernuda supo situar a Bécquer en una corriente romántica que lo prepara y afirmar su papel preponderante en la evolución no sólo del verso español, sino también del poema en prosa, del que puede ser considerado creador.
— También supo elogiar Cernuda la importancia de Rosalía de Castro dentro de nuestra poesía, aunque por otro lado ignora la trascendencia de la elección del idioma gallego por Rosalía, en la que sólo ve un valor negativo: el aislarla de la línea central de la poesía castellana de su tiempo. (Ya el poeta berciano Ramón González Alegre —en un artículo publicado en *Papeles de Son Armadans* y que, por cierto, no recoge la bibliografía del final del volumen—, se había alzado contra algunos matices de tal interpretación.
— La justificación de Ramón de Campoamor por haber desechado —al menos, en teoría— la utilización de un lenguaje que ya fuera por si solo, exclusivamente poético, y por haber realzado el uso del habla coloquial. (En lo que Cernuda coincide con algunos aspectos de la tesis de Gaos.)

— El aprecio de la poesía de Unamuno, considerando que el vasco era fundamentalmente un poeta. Cernuda reconoce los defectos externos de su verso, entre los que cita la dureza del oído y la tosquedad de la expresión, pero, a la vez, llega a decir que «no impiden que Unamuno sea probablemente el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo» (página 350).
— La importancia de la greguería de Gómez de la Serna como influencia en la utilización de la metáfora por los poetas de la generación del 27 es hoy ya un tópico crítico, pero tiene su indudable origen en Cernuda.
— La valoración de León Felipe como poeta profético dentro de una tradición bíblica y, como consecuencia de ello, el desdén por las cualidades estéticas de la lengua, que se abandonan en aras de una eficacia práctica.

Numerosos son también los aciertos críticos de Cernuda al hablar de los escritores de su propia generación que, por brevedad, no podemos ahora citar. Sí es interesante resaltar que ahora vuelven a incorporarse a los estudios sobre *poesía española contemporánea* los trabajos dedicados a Jorge Guillén, a Vicente Aleixandre y a Manuel Altolaguirre que, publicados primero en *México en la cultura,* fueron suprimidos más tarde de las ediciones que circularon entre nosotros.

Después de haber enumerado algunos de los aciertos críticos de Cernuda, habría que afirmar también que la mayor parte proceden de la misma fuente de sus indudables equivocaciones. De ahí que fuera injusto con poetas tan distintos a sí mismo como Espronceda o Miguel Hernández, en quienes veía —dentro de sus evidentes diferencias— una tendencia a la palabrería y al barroquismo, que desagradaba a su propensión hacia una lírica más desnuda, que eludiera los riesgos del excesivo patetismo y del barroquismo tradicionales en la literatura española. Otras veces su estimación de la obra de algunos autores evolucionaba a la par que sus relaciones vitales, como ocurrió en el caso de Juan Ramón Jiménez, tan duramente tratado en sus últimos artículos. Faltaba en Cernuda ese distanciamiento crítico que supiese objetivar defectos y virtudes, aun los muy alejados de la propia orientación del crítico. Ocurría en su prosa como en su poesía, que todo era visto a través de los cristales de una personalísima concepción del mundo, de una individualísima personalidad, en la que las fobias y las filias —en vida y en poesía— eran clarísimamente indicadas. Porque Cernuda era un poeta y crítico enormemente apasionado, a pesar de que se siga hablando de su frialdad.—*J. S. R.*

ARTE Y PENSAMIENTO

BORGES Y LA CRITICA LITERARIA

¿Qué opina Borges de la crítica literaria? ¿Cómo utiliza en sus «ficciones» una crítica literaria imaginaria sobre libros imaginarios? ¿Qué tipo de personajes inventa cuando quiere representar a críticos literarios? No tratamos aquí del crítico literario que es Borges de vez en cuando, pues, como hombre responsable, no puede ni quiere desfigurar obras auténticas, escritores de verdad. Tratamos del Borges manipulador de espejos, *especulador* que inventa una crítica literaria ideal desvinculada de su tradición académica o gacetera.

Cinco son las «ficciones» en las que interviene, como elemento en función, la crítica literaria. En «El Aleph» se comentan dos estrofas de un poema alegórico-didáctico. En «El acercamiento a Almotásim» se discuten los méritos de una obra entre novela policial y poema alegórico. «Pierre Menard, autor del Quijote», es la parodia de una reseña. «Examen de la obra de Herbert Quain» habla de dos novelas, una comedia heroica y ocho relatos. «El milagro secreto» nos cuenta cómo un personaje, antes de morir, escribe los dos últimos actos de una tragedia en verso. Por cierto no se han de atribuir a Borges las opiniones de sus personajes; pero en la manera de presentarlas muestra si coinciden con las suyas, o bien si le repugnan, o bien si le plantean un problema.

LA POESIA ALEGORICA Y DIDACTICA

No hay poesía lírica ni poetas líricos en las ficciones. El vate inspirado no sirve ni puede servir en un cuento burlón. Pero en la reseña objetiva de una novela, *The approach to Al-Mu'tasim*, obra de un anglo-indio, interviene Ferid Eddin Attar, poeta persa del siglo XII, cuyo *Coloquio de los pájaros* hubiera inspirado los dos primeros capítulos de la narración. El autor de la reseña fingida resume de esta manera el momento más lírico de la aventura del héroe, un estudiante musulmán: «Escala el muro de un desordenado jardín con una

torre circular en el fondo. Una chusma de perros color de luna... emerge de los rosales negros»; el personaje encuentra allí a un hombre cuya «profesión es robar los dientes de oro de los cadáveres trajeados de blanco». «Está clareando; en el aire hay un vuelo bajo de buitres gordos. El estudiante, aniquilado, se duerme; cuando despierta, ya con el sol muy alto, ha desaparecido el ladrón.»

El lirismo reside en «la variada invención de rasgos proféticos», en la abundante adjetivación, a expensas del objeto sustancial, del sustantivo, y en la evocación onírica de un ambiente entre concreto e imaginado. Pero la novela está plagada por un alegorismo de mal gusto, según Borges. Bien se puede admitir un contenido propiamente filosófico: por ejemplo, el estudiante se acerca a Almotásim a través de muchos personajes que se han transmitido sin saberlo reflejos y reflejos de reflejos de su pureza absoluta, y, al final, el buscador se identifica con el buscado; pues «todo en el cielo inteligible está en todas partes» y «cualquier cosa es todas las cosas». Pero no se puede admitir la alegoría; el desacertado novelista corrigió su primera edición, un modelo de «buena conducta literaria» en una segunda edición, en que sugiere un sincretismo absurdo entre el cristianismo, el Islam y la religión de los hindúes.

Gran admirador de Quevedo, Borges concibe la poesía como portadora de un pensamiento y el pensamiento como creador de poesía. En su poema «Arte poética» escribe: «El arte es esa Itaca / de verde eternidad, no de prodigios. / También es como el río interminable / que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / y es otro, como el río interminable.» El héroe épico Ulises también se acercaba a su patria Itaca como el estudiante a Almotásim, y demostraba la esencial labilidad del hombre, pues el hombre Heráclito, al igual de «su» río, sigue siendo el mismo al transformarse sin cesar.

En «El hacedor» también la poesía se presenta como esencialmente épica: «El la buscó por galerías que eran como redes de piedra y por declives que se hundían en la sombra.» Ese periplo del eterno Ulises se realiza al ritmo de los remos y de las canciones de los marineros: «Adivinaba... un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscaban por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas, que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana.» [La ficción en prosa no es sino una epopeya en el nivel ínfimo —el de los hombres independientes de los dioses—, o en el nivel «mediocre» (mediano), el de los semidioses o héroes. Es un «espejo que nos revela

nuestra propia cara, ... un paciente laberinto de líneas que traza la imagen (del escritor) («El Hacedor»)].

El autor de poemas-ficciones, para que surja poesía, ha de desaparecer como persona y dejarse crear por su misma obra. Borges cita a Hazlitt, el crítico de Shakespeare: «He is nothing in himself» (Noticia necrológica sobre «Valéry»). Hablando de Walt Whitman, Borges condena «la sumaria identificación de Whitman hombre de letras con Whitman héroe semidivino de *Leaves of grass*». En su ensayo titulado «Borges y yo», el hombre se independiza del escritor. No desechemos su lección: Borges escritor no se confunde con los personajes a quienes de vez en cuando presta su pluma para escribir reseñas y artículos de crítica literaria.

Esa actitud antiindividualista explica su repugnancia por cierta poesía romántica o modernista, en la que el poeta se complace en gritar impúdicamente sus estados de alma, «estimulando el patetismo» escondido en sus lectores. Y cita a George Moore, quien dijo: «Ser sensiblero es tener éxito.»

Quevedo no era sensiblero. Así explica Borges la poca resonancia de su obra en el mundo, y también porque la crítica insistió en medirle no como poeta, sino como pensador. «Juzgarlo un filósofo, un teólogo o un hombre de estado es un error.» Cuántas veces Quevedo sustituye al razonamiento el terrorismo intelectual: insulta, injuria. Sus poemas eróticos «como documentos de una pasión son insatisfactorios». Y concluye Borges: «Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la moción que las engendró y de las comunes ideas que las informan.» Esto no significa que Quevedo no es sincero. Borges no puede ignorar lo que dijo: «Nunca blasoné del amor con la lengua que no estuviese muy lastimado lo interior del ánimo.» Y tampoco significa que el traductor de las *Epístolas* de Séneca y el conceptista de las *Musas* juega con las palabras sin preocuparse de su contenido. Pero sus poemas «son objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata». (Esos objetos verbales vienen en línea recta del creacionismo de los años 20.) Tienen un substrato filosófico. Borges admira a Quevedo porque él también piensa antes de escribir; y lo prefiere a Góngora, deliberadamente baladí en sus *Soledades*, que escribe antes de pensar.

Bien se puede discutir ese concepto de la poesía. Pero hay que admitir que los pedantes sufren su primera derrota de manos de Borges cuando éste emprende el comentario de dos versos de Quevedo, sacados de la «Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en prisión»:

Su tumba son de Flandes las Campañas
Y su Epitafio la sangrienta Luna.

Dice Borges: «La espléndida eficacia del dístico es anterior a toda interpretación y no depende de ella. En cuanto a la sangrienta Luna, mejor es ignorar que se trata del símbolo de los Turcos eclipsado por no sé qué piraterías de don Pedro Téllez Girón.» En otras palabras, la paráfrasis o la explicación histórica del dístico son crímenes de lesa poesía.

En la «Biblioteca de Babel» encontramos la misma hostilidad de Borges por esos métodos de crítica literaria interpretativa o histórica propios de los universitarios: «Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentidos en los libros y la equiparan a la de buscarlos en los sueños o en las líneas caóticas de la mano.» Por cierto, Borges no condena radicalmente la lectura interpretativa, pero ve la posibilidad y hasta siente la tentación de condenarla. Pues añade: «[Según ellos] los libros nada significan en sí. Ese dictamen no es del todo falaz».

¿Pasará, pues, la evaluación estética de una poesía por su análisis en el nivel de su retórica, de la distribución inteligente de las palabras en el texto conforme a ciertas reglas? Borges, muy atento a los problemas de forma, no lo cree: «El ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras dan a ese texto [el *Marco Bruto*] una precisión *ilusoria.*» Aparece, pues, la retórica como un engaño a los ojos.

Como crítico literario, Borges hace lo que todos: recoge en la obra, objeto de su examen, los rasgos que admira, dejando de lado los demás aspectos, se mira en ella como en un espejo y, si es necesario, deforma el espejo, deforma la obra. Pero como autor y personaje de «ficciones» es otra cosa: imagina obras literarias a su antojo, forzándolas a cumplir la función que les atribuye dentro de su juego textual, un juego retórico por cierto, pero además *significativo.*

LA POESIA DIDACTICA

«El Aleph» está redactado en primera persona por un autor-personaje que dice que se llama Borges. Pero será un Borges a quien no conocemos, pues es autor de un libro titulado *Los naipes del Tahúr* que «no logró ni un solo voto» en el Concurso Nacional de Literatura. En la primera parte de «El Aleph» viene la crítica de un ridículo poema didáctico de un tal Carlos Argentino Daneri, de origen italiano, un

cursi, más argentino que los argentinos, el cual comenta también su propia obra con una satisfacción grotesca. En la segunda parte aparece el Aleph, misterioso espejo en que se refleja la humanidad entera y todos los tiempos pasados o por venir. Esa biblioteca universal, propiedad de Daneri, permite al «bibliotecario de arrabal» acceder a una ciencia total. La ficción bipartida es coherente, ya que el poema enciclopédico y el Aleph son dos formas de una misma cosa, un mismo «punto en que convergen todos los puntos». El poema de Daneri obtendrá el Segundo Premio nacional de Literatura; pues de segundo orden es ese tipo de literatura.

Según el personaje-Borges, esa enorme obra con sus pesadas estrofas, de alejandrinos regulares, es inepta, arrogante y desmedida. Parece, pues, que el ideal literario de aquel Borges es un poema corto, sea en prosa, sea en verso, acomodado a su tema, inteligente y humilde. No por eso deja de sentirse frustrado por el juicio del tribunal del Concurso literario: «Una vez más triunfaron la incomprensión y la envidia.»

El «pedantesco fárrago» *La Tierra* empieza con la cuarteta siguiente, adrede estúpida:

> *He visto, como el griego, las urbes de los hombres*
> *Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;*
> *No corrijo los hechos, no falseo los nombres,*
> *Pero el* voyage *que narro, es...* autour de ma chambre.

El «Trissotin» sudamericano la comenta: «He pensado, dice, granjear el aplauso del catedrático, del académico, del helenista cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión.» Sea permitido a un catedrático académico decir al señor Daneri que hay en la Universidad una minoría que defraudará sus esperanzas.

Pero prosigue la ofensiva de Borges contra los pedantes, especialmente contra ciertos historiadores de la literatura. El desacertado Daneri menciona las escuelas, tendencias y otros movimientos en los que se incluirá su obra: «barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma» (es decir, poesía pura). También acude, como otros pedantes, a las «autoridades» para justificar su mamotreto. «He remozado, dice, un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación.» Aspira «a la perfección formal y al rigor científico», «dos méritos inconcusos». Para que se burle el lector de las pretensiones de cierta crítica formalista aferrada a la retórica, añade: «Ese dilatado jardín de tropos, de figuras, de galanuras no tolera un solo detalle que no confirma la severa verdad.» Ahí Borges derrota, pues, a otra cohorte de pedantes.

Al pasar al comentario de una segunda estrofa de *La Tierra,* Borges se hace más ofensivo aún, más perverso (como dice en «Borges y yo»). «Falsea y magnifica» al objeto de su sátira y cae en la parodia. Daneri sustituye a «azulado», «azulino, azulenco», etc., a «lechoso», prefiere «Lactario, lactinoso», etc. Inventa neologismos innecesarios como «blanquiceleste». «Borges» condena «el depravado principio de ostentación verbal». Notemos cómo coincide ahí con el admirado Valéry que burla burlando escribe: «Entre deux mots (maux) il faut choisir le moindre». ¡Qué paliza bien merecida para ciertos críticos relamidos hoy muy de moda!

Luego se mofa de la literatura de artesanía. «Nada memorable había [en esas estrofas]... En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar.» El *métier* sin duende, sin ángel, no vale. La sumisión servil a las reglas y a la rutina, el caminar azaroso de la pluma invalidan una obra. Hasta la regularidad métrica con «los hemistiquios gemelos de cada alejandrino», es un defecto. En otras partes manifestó Borges ese mismo desapego por la perfección técnica, tanto en la invención verbal como en la invención lógica. Cultiva por ejemplo el sofisma (véase el de Zenón en «Los avatares de la tortuga»). Suele introducir en sus argumentos una incoherencia imperceptible, trampa en la que caen los lectores apresurados. Entre los críticos también son corrientes la prisa, el descuido y la distracción. Lo peor sería que alabaran a Borges por realces, primores y otras perfecciones que tanto cuidó evitar.

Despreciando el oficio y la buena voluntad de los críticos Daneri los denuesta «con amargura». Luego les traza con verdadera parsimonia los límites de su terreno. «Benigno, los equipara a esas personas que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, laminadores y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden *indicar a los otros el sitio* de un tesoro.» (La cursiva es del autor.) Según él, la única función legítima del buen crítico es acuñar con los métodos requeridos el tesoro que han descubierto para la admiración del público. Y ¿cómo van a descubrir a esos tesoros? Daneri propone que tomen en cuenta la intención del escritor, cuando se trate de él, y tan sólo el texto cuando se trate de los demás. También en «El milagro secreto» se mofa Borges de esa doble actitud: «Como todo escritor, medía las virtudes de los otros por lo ejecutado por ellos, y pedía que los otros lo midieran por lo que vislumbraba o planeaba.»

La advertencia es importante para la crítica literaria: las intenciones del escritor, lo que quiso escribir, sus planes y sus fines no se han de tomar en cuenta. Sólo vale el texto, en sí, no contrastado con

la intención que lo dictó; sólo importa lo que se escribió. Recordemos la admirable declaración de Quevedo: «No sé lo que digo; aunque sé lo que quiero decir.»

El mundillo de los críticos, vanguardia del gran público, influye sobre el modo de concebir y escribir la obra de arte. Daneri ha introducido en su poema elementos destinados a provocar la admiración de la crítica. Y cuando está la obra acabada, intenta guiar, orientar su juicio. La eficacia estética de *La Tierra* resulta de un cálculo; no es espontánea. «Las virtudes que Daneri les atribuía [a esas estrofas] eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable.» La actitud del verdadero poeta, del «hacedor», en el momento de la creación es totalmente opuesta: se aísla, habla consigo, lucha con las palabras, con su materia fónica y visual, con sus exigencias y la rutina de sus alianzas, con la vehemencia de sus rebeldías, su malicia y su ingenuidad. Ya sabíamos que la lengua para Borges no es ni debe ser un instrumento de expresión, de la expresión de un «yo» sin interés particular. Ahora sienta un nuevo principio: la lengua no es ni ha de ser un instrumento de comunicación. «Nada es comunicable por el arte de la escritura», escribe en «La casa de Asterión».

Pues bien, la sociología de la literatura está fundada precisamente sobre las relaciones de homología entre la obra y el público, entre la obra y la comunidad considerada en su coyuntura socioeconómica. Pero el movimiento dialéctico que une sin duda la obra y la sociedad afecta el contenido contemporáneo pero no la forma portadora de un contenido a-temporal. No altera las leyes y convenciones del juego épico, lírico o dramático; no cambia tampoco los mitos eternos subyacentes en la obra. Otro método de crítica literaria, el sociológico, se viene abajo con los golpes directos o indirectos de Borges «especulador» de ficciones.

Además nota Borges que el trabajo «ulterior» del comentarista —sea el mismo autor sea el lector—, al interpretar el texto lo modifica, «acaba con él». *A fortiori* el crítico literario al dar *su* sentido a la obra la altera, la transforma, la destruye. Hace lo que el músico solista o el director de orquesta: «ejecutan» la pieza del compositor. Al contrario, un buen crítico pone todo su celo y su cuidado en preservar toda la potencialidad de una obra, se niega a escoger un sentido entre todos sus sentidos posibles o en realzar un rasgo a expensas de los demás alegando que a él le ha parecido más significativo. Se limita a presentar al público el texto: éste ha de seguir incólume.

EL DRAMA

El «Examen de la obra de Herbert Quain» es una reseña fingida de una obra imaginaria. Esta obra comprende una comedia heroica en dos actos: *The secret mirror.* En «El milagro secreto», el protagonista acaba los dos últimos actos de una tragedia, *Los enemigos,* en los pocos momentos que le quedan antes de morir fusilado. Sobre la concepción que Borges se hace del drama como género, hay indicaciones también en «Tema del traidor y del héroe», en que un personaje muere asesinado durante una representación teatral.

Borges dice otra vez en «El milagro secreto» su hostilidad por la alegoría. Ya vimos esa actitud en «El acercamiento a Almotásim» cuando condena la segunda edición por esa «mala conducta». La alegoría transforma las letras en literatura moralizadora, que es literatura de segundo orden. El autor de *Los enemigos* se arrepiente por haber introducido en su tragedia «algún símbolo evidente, como las campanadas y la música de acompañamiento». Añade: «La idea es poco estimulante a mi ver»; pues ese tipo de intervención inoportuna del autor es una traba a la emoción estética del lector.

¿Para qué y para quién escribe Jaromir Hladik su tragedia cuando sabe que le van a fusilar? Borges subraya que el desdichado judío de Praga «no trabaja para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía». «Nunca se había preguntado si esa tragedia de errores era baladí o admirable, rigurosa o casual.» No se hace un poema para comunicarlo, aunque ulteriormente el público vea en él un mensaje, un sermón, una lección.

El dramaturgo escribe en verso. Sus hexámetros «impiden que los espectadores olviden la irrealidad de la obra, que es la condición del arte». Por la misma razón, Bertolt Brecht provoca efectos de «distanciación» para luchar contra la «ilusión cómica».

El círculo es la estructura propia del drama. El acto III de *Los enemigos* repite la escena primera del primer acto. También el segundo y último acto de *The secret mirror* de Herbert Quain repite el primero en un lugar diferente con personajes diferentes, o mejor dicho, con personajes que llevan nombres diferentes.

La inconsistencia de los personajes es un rasgo obligatorio del drama tal como lo imagina Borges. La acabamos de ver en *The secret mirror.* Es el caso también del traidor heroico, o del héroe traidor, en la ficción que lleva ese título: el protagonista irlandés, jefe de la rebelión, es un agente al servicio de los ingleses; de acuerdo con sus compañeros de lucha, se quiere redimir y acepta que le ejecuten con un balazo en el curso de una función teatral: su asesinato se atribuirá a los ingleses y servirá a la Causa.

La muerte de Kilpatrick coincide con la muerte histórica de Julio César en dos circunstancias: el aviso que no toma en cuenta y la visión de una torre incendiada. Coincide también con algunas escenas de Shakespeare, *Macbeth* y *Julius Caesar* que precisamente se van a representar en aquella trágica noche. Borges nota que no sólo la ficción repite la historia, sino que repite también la literatura. El mundo es un juego de *shifting mirrors,* de espejos que se desplazan (subtítulo de «El acercamiento a Almotásim»).

La explicación es obvia. El personaje repite sin quererlo un proceso inscrito en lo más profundo de nuestra mente, al nivel de los arquetipos y de los mitos, un proceso que se realizó miles de veces —*mutatis mutandis*— en la historia de la humanidad. Por lo tanto, no interviene la *identidad,* la individualidad del personaje cuando éste se somete a esa lógica profunda y eterna de los hechos. En la tragedia de Hladik, el protagonista *es* su rival el barón de Roemerstadt. En la comedia de Herbert Quain, Wilfrid Quarles, autor dramático que venera a un personaje, Miss Ulrica Thrale, *viene a ser* en el segundo acto John William Quigley, comisionista de Liverpool, enamorado de la altiva amazona Miss Ulrica Thrale, celebrada en las revistas elegantes del gran mundo *The Tatler* y *Sketch.*

Al introducir el drama en algunas ficciones suyas, Borges acentúa el carácter dramático de su visión del mundo. Pues a veces éste se le aparece como una gran comedia, otras veces como una gran tragedia. Pero las más veces (cuando no interviene el drama) el mundo es, para él, una gran novela de aventuras sin comienzo ni fin.

NOVELAS Y RELATOS IMAGINARIOS

Se trata de formas o temas de narraciones y no, desde luego, de narraciones interpoladas (como las hay en el *Quijote* o en el *Guzmán de Alfarache).* Además, Borges no elude la responsabilidad de sus opiniones críticas en «Examen de la obra de Herbert Quain», ya que confiesa haber utilizado en «Las ruinas circulares» un esquema propuesto por ese «autor». La obra de Quain comprende dos novelas, *The God of the labyrinth* y *April March,* así como ocho argumentos de relatos, recogidos bajo el título de *Statements.* Caso diferente es la ficción «Pierre Menard, autor del *Quijote*», parodia de una reseña anónima sobre el *Quijote* considerado como obra no de Cervantes, sino de un escritor francés (fingido desde luego) llamado Pierre Menard. En fin, importantes indicaciones sobre el arte del relato aparecen en «Las ruinas circulares» y en «El Aleph».

Formalmente una novela es una trenza de palabras, párrafos, episodios repartidos en una serie de capítulos con un epílogo explícito o implícito. En cuanto a su contenido, una novela narra una peregrinación, un periplo, un viaje que no tiene fin, pues no se detiene el mundo cuando muere el héroe. En «El Aleph» se combinan la estructura lineal, propia de la novela y la estructura circular, propia del drama. Es «un espejo redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio». Ya lo conocemos; lo hemos encontrado, manipulado por Merlín, el mago y encantador de las novelas del ciclo bretón; en *The fairie Queene,* de Spencer, y en *El jardín de Falerina,* de Calderón —ya más complicado y semejante a la pantalla de televisión, pues habla. Pero el centro y la circunferencia de ese círculo especular está por todas partes y no está en ninguna parte. Lo que vemos en él es el itinerario confuso de un viaje, con líneas rotas y reanudadas, callejones sin salida, todo un laberinto en el cual el lector puede trazar su propio camino, la serie lógica de las etapas gracias a la cual su vida va a cobrar un sentido.

The God of the labyrinth, de Quain, es una ficción experimental que recuerda, dice el autor, la manera de Agatha Christie y el estilo de Gertrude Stein. Su composición es clásica: primero viene el crimen, luego una discusión sobre varias hipótesis, en fin la solución. Pero el malicioso «autor» nos propone una solución errónea, tan errónea como las pistas que la preceden, pues al final declara que un detalle atribuido al azar no era nada fortuito. El lector se ve obligado a recapacitar todos los pormenores del crimen hasta que halle, como un vulgar detective, la verdadera solución, cayendo de tal modo en la trampa montada por Borges al escribir esa pura ficción. Es el truco del profesor de matemáticas que introduce, entre los datos necesarios y suficientes para resolver un problema, un dato totalmente incongruente. (Otras veces, la ficción en su laconismo se parece a una partida de naipes que interrumpen los jugadores al darse cuenta del reparto de las cartas entre ellos. Torpe, pesado, inútil sería insistir. Por mera elegancia se explica la brevedad de los cuentos de Borges.)

Los críticos literarios suelen ser prolijos. Bien podrían inspirarse de la manera de nuestro escritor.

La novela experimental *April March* no es un himno, una marcha a la primavera, sino que el autor cuenta los hechos desde abril hacia marzo contra la cronología. Esa estructura no es anormal; se sabe que es la de casi todas las novelas policiales. Cuando Quain opta por el sistema ternario, la novela consta de trece capítulos: el hecho, sus tres causas posibles y las tres causas posibles de cada una de ellas. No le satisface el experimento. Su próxima novela será

binaria; constará de siete capítulos, el hecho, sus dos causas posibles y las dos causas de cada una de ellas. Esa es la gran tentación de Borges: sacrificar la invención verbal a la invención lógica por temor a la palabra que engendra la palabrería. Pero Borges se burla, y no sólo de Quain, sino de todos esos críticos a la moda que nos proponen diagramas como claves de las obras de arte; claves que no sirven para abrirlas, sino más bien para cerrarlas.

Los *Statements* de Quain, que cita al final del cuento, son también argumentos prefigurados y que quedan por realizar. En los seis primeros el autor defrauda al lector resolviendo el problema; en los dos últimos le atrae en una trampa. El lector, distraído por su vanidad, cree haber encontrado la solución por sí solo... y se frustra a sí mismo. ¡Cuántas veces el crítico literario, lector aplicado, cae en la misma vanidad, ese mal endémico de los literatos!

«Pierre Menard, autor del *Quijote*», es una reseña burlona, obra de un crítico vanidoso, un gacetero *snob,* un plumífero pedante. La caricatura es cruel. Borges se deja llevar por «su perversidad» o su malicia («Borges y yo»). Por ejemplo, la protectora del desgraciado es la condesa de Bagnoregio, de Mónaco, esposa del «filántropo internacional Simón Kautzsch, calumniado por las víctimas de sus desinteresadas maniobras». O bien el pobre diablo, para servir no se sabe qué rencilla de Borges con el mundillo literario, saca a la vergüenza una revista rival de la suya por sus humos de «calvinismo», y a sus lectores, por ser «masones y circuncisos». El personaje es francamente grotesco.

Enumera primero la bibliografía de Menard, que acaba de morir, y luego habla de su «obra invisible»: dos capítulos y algún que otro párrafo de la primera parte de una novela titulada *Don Quijote,* los cuales coinciden, palabra por palabra, línea por línea, con los trozos correspondientes de la obra de Cervantes. Por eso son invisibles y no constan entre las obras del desdichado escritor, a pesar de los inmensos esfuerzos que le han costado. El crítico anónimo cita entre comillas opiniones de Menard sobre Cervantes.

Menard es un poeta esotérico. Al re-producir el libro «agradable» de Cervantes no busca una popularidad de mala ley; cultiva el arcaísmo al escribir en una lengua vieja de más de tres siglos. Sabemos que tampoco Borges busca el aplauso; sabemos que se burla de los críticos que tantas veces ven primores exquisitos en una escritura anticuada, cuando éstos son de verdad modismos ordinarios y cotidianos de la lengua de aquella época.

Pero Menard se muestra más incisivo cuando escribe: Cervantes «no rehusó la colaboración del azar... [el *Quijote*]; me interesa pro-

fundamente, pero no me parece, ¿cómo lo diré?, inevitable. No puedo imaginar el universo sin la interjección de E. A. Poe: "Ah bear in mind, this garden was enchanted", o sin el *Bateau ivre* o el *Ancient Mariner,* pero me sé capaz de imaginarlo sin el *Quijote* (hablo, naturalmente, de mi capacidad personal, no de la resonancia histórica de las obras). El *Quijote* es un libro contingente, el *Quijote* es innecesario».

Al re-producir el *Quijote* Menard inventa miles de versiones que hubieran podido ocurrir a Cervantes, con quien se ha identificado. Ninguna es «inevitable». Las tira todas al fuego, excepto una que, por un asombroso «azar», coincide con la versión de 1605. Parece, pues, que su pluma se ha dejado llevar por «las mismas inercias de lenguaje» que la de Cervantes.

¿Es improbable esa perfecta coincidencia? Más bien diremos que el cálculo matemático de las probabilidades puede fijar, determinar su posibilidad, por infinitesimal que sea. Y en ese cálculo no puede entrar el dato totalmente ajeno del tiempo. Al escribir dos capítulos del *Quijote,* Menard ha vivido una eternidad, un presente eterno, mientras Hladik, menos afortunado, vivió tan sólo un año en el segundo que precedió su ejecución por los nazis.

Pues bien, con toda la eternidad a su disposición, Menard no hubiera podido re-producir el poema de Poe, el de Rimbaud o el de Coleridge. La poesía —inspirada— es creación. La prosa narrativa es invención, hallazgo de algo que ya virtualmente existe.

Y es verdad que no se puede alterar el orden de las palabras en una poesía: se aniquilaría; mientras se puede modificar ese orden en una ficción, por genial que sea: tan sólo se estropea. La crítica literaria tendrá en cuenta esa observación tan certera y no usará el mismo método al examinar la poesía «necesaria» y la narración «azarosa».

En su ensayo «Magias parciales del *Quijote*», Borges pregunta: ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Y contesta: «Creo haber dado con la causa: tales invenciones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, podemos ser ficticios.» De todos modos el individuo real es contingente, tan contingente como Don Quijote y como Hamlet. Y sus actos son tan contingentes como los de esos personajes. Ya hemos notado esa inconsistencia del personaje, tema muy en favor desde Pirandello y Unamuno. En Borges llega a su plenitud estética.

El crítico literario no olvidará esa lección. Huirá toda interpretación psicológica del personaje, ese pelele de papel y tinta que no

puede ser el objeto de un análisis científico. Por burdo que sea, un hombre de carne y hueso es infinitamente más complejo. Pero subrayamos que el pelele, el personaje de ficción, nos encamina hacia la verdad sobre el ser humano; mientras el hombre real es un caos enigmático. La verdad está en el arte, no en la realidad. La ficción ayuda al lector a libertarse de la telaraña de su condición física, psíquica y social. Al simplificar su existencia, la facilita. Ahí está la razón de nuestro interés por las letras: en la posibilidad de reducir nuestro caso (nuestro caos) al caso de un personaje. Nuestro histrionismo, nuestra capacidad proteica de alienación efímera o duradera justifican la literatura.

El autor de la reseña sobre Menard compara dos párrafos idénticos del *Quijote* que pudiera ser de éste y del *Quijote* de Cervantes. Resulta que los sentidos son muy diferentes. La interpretación depende del momento de la historia cultural en que se sitúa el lector; depende de su nación, de su clase o categoría social, de su edad y de su sexo. No podemos leer hoy el *Quijote* con la misma mente que los madrileños de 1605. Pues nos ha transformado la historia cultural de tres siglos y medio, en la cual intervino como componente el mismo *Quijote* manipulado por generaciones de intérpretes. Por medio de una difícil y valiosa reconstrucción del pasado, el historiador de la literatura nos puede mostrar cómo una obra hunde sus raíces en la coyuntura socioeconómica y cultural de su tiempo; mide su *validez*, pero no puede explicar su eficacia estética constante, secular. El *valor* del texto está en su actualidad trans-histórica. El crítico literario hará constar objetivamente su capacidad de «asombro», diría Borges, de «admiratio», diría Aristóteles. Estudiará su «significancia», no sus sentidos.

LA CRITICA LITERARIA COMO SUBGENERO

En su prólogo a *Ficciones*, Borges sugiere que «la nómina de escritos (atribuidos a Pierre Menard) no es demasiado divertida, pero no es arbitraria: es un diagrama de su historia mental». Esa bibliografía tiene muchos contactos con las etapas de la historia mental del mismo Borges: el simbolismo, los estudios de lógica, el creacionismo, la posía pura, las preocupaciones por la forma, es decir, por el vocabulario y por la sintaxis. Al llegar al cabo de su vida, Pierre Menard llega a la conclusión de que la única crítica admisible consiste en re-producir honestamente la obra examinada, sin quitar ni poner nada, sin comentarios, sin estudiar temas o elementos ais-

lados artificialmente del conjunto, sin interpretación exclusiva, sin lectura subjetiva. Esa aportación parecerá muy negativa. Pero tiene un mérito muy positivo: «Acaso sin quererlo ha enriquecido, mediante una técnica nueva, el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas... Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo,* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?» Por medio de Menard, Borges propone al lector un nuevo juego lleno de malicia y de goces-no tan espirituales. Pero, para el crítico literario, esa escritura invisible es un callejón sin salida.

Algo más positivas son algunas sugerencias comunes a las críticas de la poesía, del drama y de la ficción en prosa, tales como las formuló Borges en sus cuentos. Reunidas, forman un esbozo de método original de la crítica literaria como subgénero.

Tres piedras de toque hay que permiten aquilatar el valor, la calidad intrínseca de una obra literaria:

Primero, «el hecho estético no puede prescindir de algún elemento de asombro», dice Herbert Quain. Al final de su ensayo «La muralla y los libros» (1950), Borges escribe con más precisión: «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá el hecho estético.»

El segundo criterio procede del primero. «En el principio de la literatura está el mito y asimismo en el fin» («El hacedor»). Entre las líneas yace, pues, una música callada, circula un aire de felicidad, luce algo viejo y nuevo como el crepúsculo; entre las líneas está oculto un mito, o una combinación de mitos, que ignora el mismo autor.

El tercer criterio es la polivalencia de la obra de arte, «bella urna vacía» en la que puede caber la sensibilidad estética y la cultura de cada lector. Borges habla de «... esas contadas invenciones que pueden ser todo para todos». Según Herbert Quain, «la buena literatura es harto común», pero a la vez es esotérica. (Es verdad que suelen ser crípticas las canciones más tradicionales, más populares.)

El crítico literario percibirá esa inminencia de la revelación en el substrato mitológico de la obra de arte, y protegerá la integridad del texto contra el mismo autor que lo quiere llenar con su caprichosa intención y contra los que lo utilizan para su provecho perso-

nal o con fines totalmente extrínsecos. Pierre Menard defiende al *Quijote* contra un Cervantes que lo quiere convertir en un arma contra la novela de caballería y contra los que ahora lo utilizan como «ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo».

El texto en su forma cabal debe ser el único objeto de crítica literaria. Su mérito está en la invención. «De las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta [es] la invención» («Herbert Quain»). Hay dos tipos de invención.

La *invención lógica* fue la preocupación constante de Pierre Menard, alias Borges. Buscó el *ars combinatoria* en las obras de Descartes, Leibniz, Wilkins, Lulle, Russell, de los sofistas como Zenón de Elea, de los tratadistas de ajedrez. Hablando de su admirado Quevedo, Borges dice: «El lenguaje para él fue esencialmente un instrumento lógico.» La invención lógica fue también la preocupación constante de Herbert Quain, alias Borges. Buscó esquemas y diagramas para la novela policial, o prefiguraciones de argumentos para las ficciones. El crítico se propondrá poner al desnudo la estructura de un drama, de un poema o de una novela no por un vano ejercicio intelectual, sino para demostrar al público cuán lejos están las obras de arte de las obras de la naturaleza, y cuán cerca están de la verdad que tanto anhelamos por ser nuestra razón de ser.

La segunda invención es la *invención verbal.* Hay que partir de una gramática de las gramáticas («Tlön» y «Ruinas circulares»). En el hemisferio boreal del novísimo mundo («Tlön»), «la célula principal [de la lengua] no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos». Esa lengua es esencialmente lírica. Permite construir «objetos poéticos». Existe una «posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común..., sino objetos ideales creados por una convención, y es esencialmente destinado a las necesidades poéticas». El crítico completará ese estudio del vocabulario con el de la sintaxis. Menard escribe una monografía sobre las costumbres sintácticas del escritor francés Toulet. (Un crítico que no es nada ficticio, el sabio y sagaz Spitzer, escribió un excelente artículo sobre las costumbres sintácticas de Charles Louis Philippe.)

Vocabulario y sintaxis nos permiten descubrir la red mental del escritor en el tiempo en que escribe una obra singular. Pues la *invención verbal* es atributo propio del hombre. Le permite crear nuevos mundos que poco a poco se sustituyen a los viejos mundos —Tlön, por ejemplo—, y les suministran una ciencia, una literatura

y una mitología originales, desde luego sometidos a las leyes de la *invención lógica.*

Así es cómo burla burlando Jorge Luis Borges esbozó un método nuevo de crítica literaria, a partir de tres conceptos básicos —estética, mitología y polivalencia—, y de una articulación gramatical, invención lógica e invención verbal.

Con él la filología recobra su valor global: amor del *logos,* culto de la palabra acertada y concertada, religión de las letras.

CHARLES V. AUBRUN

23, Bd. Cambrai
Nice 06 (FRANCIA)

DIARIO DE UNA RESURRECCION

1

LA ABSOLUCION

SI TU ME LO PIDIERAS,
si tú me lo pidieras cuando llegue esa hora
en que la vida empieza a hacer preguntas sin respuesta
como se hace un raspado de matriz
o se pone en las venas una inyección de aire,
y después, pero inmediatamente,
cuando en el corazón se hace el vacío,
oyeses algo aún más acabado:

una respuesta sin pregunta:

y el viento caminara con muletas,
y el mar dejase a nuestras plantas
sus indefensas olas de puntos suspensivos,
y todo ese mañana que hemos vivido juntos
se hiciera sibilante y disimilador
como las ruedas de un tren chirrían cuando se pone en movimiento,
y la rosa de un solo pétalo se convirtiera en una serpiente coral
que irguiera su cabeza
lela y bamboleándola
de tu cuerpo a mi cuerpo
como se cierra una interrogación;
y esto puede ocurrir a cualquier hora,
no me digas que no, quizá está sucediendo,
quizá llegue mañana o esta noche

mientras las ramas y las hojas caen,
las hojas y las horas,
y se quedan suspensas en el aire como se borra en la memoria una
[advertencia inútil,
pues
de algún modo,
amiga mía,
este asombro que siento junto a ti
ya no es vivir sino velar tu cuerpo.
Y,
sin embargo,
si tú me lo pidieras,
si tú me lo pidieras aunque ya fuese al despedirte,
tal vez sería posible que llegara la gratitud
entre nosotros lo mismo que el carbón cristaliza en diamante;
quiero decir
que
entonces,
si tú me lo pidieras,
amiga mía,
si yo
pudiese oírlo,
aunque fuese una sola vez,
tal vez sería posible que la carne agrietada se volviera a juntar
[como se juntan en el labio unas palabras de perdón
y la vida ya no sería un gurruño,
y el cuerpo, que aún me queda, sonaría
comenzaría a recuperarse como un río se evapora
hasta que se convierte en un temblor
dialogado y concéntrico,
sobre la piel tirante de tu vientre,
cuando llega esa hora en que la absolución es algo más que una
[palabra,
cuando llega esa hora
en que despierta al fin el jardín de los pájaros,
y siento que sus alas me golpean en el rostro
buscando la salida y hallando la alegría,
y el cuerpo se hace música,
música tiritante,
una vez
y otra vez,

con su empujón de lluvia y de violetas húmedas
hasta sentirme tuyo,
hasta nacerme,
porque
si tú me lo pidieras,
no sé cómo,
pero si tú me lo pidieras,
en ese mismo instante nacería.

(5 de agosto)

2

LA ESPERA FORMA PARTE DE LA ALEGRIA

CUANDO VUELVAS,
mis ojos estarán extenuados
como si en estos meses dejativos y transeúntes
nunca hubieran dejado de andar para mirarte.
La ausencia pesa tanto que es preciso convertirla en espera,
apaciguarla
igual que se hace un torniquete sobre el brazo para evitar la pérdida
y ahora, [*de sangre;*
voy a decirte que en todos los lugares donde suelo esperar para
la esperanza de verte tiene un nivel distinto: [*encontrarte*
este es el rito de la espera.
Dicen, amiga mía, que el humo sabe a dónde va
en vista de lo cual, para esperarte, sólo tengo que hacer un sustraendo,
una ligera operación mental
y recordar los ruiseñores absolutos,
las sombras disponibles,
las palomas besadas
y así he llegado hasta tu casa
y ahora pienso que estoy ante tu puerta [*de la alegría,*
y allí me quedo quieto, sin llamar, porque la dilación forma parte
y sé que el corazón hay que reunirlo poco a poco,
hay que reunirlo prematuramente,
para poder tenerlo junto cuando llegue el momento necesario.

LA PUERTA ES UN ESPEJO QUE SE MUEVE
y al acercarme a ella
pesa tanto la mano que ha de tocar el timbre que no la puedo
no llego a levantarla, [*levantar,*
no me sirve,

hay días en que la muerte está tan cerca,
y entonces,
hago el camino de retorno,
para seguir callejeando solo un momento más,
sólo un momento
detenido
igual que el agua fría se bebe sorbo a sorbo
o
también
como a veces se detiene el orgasmo
cuando la dicha es tan intensa que no queremos que se agote
y volver a empezar se parece a morir.

ANGELINES ME HA DICHO QUE CUANDO ESTAS EN LA PLAYA
[BAÑANDOTE, LAS NUBES SE ADELANTAN A LAS OLAS
y yo estoy solo aquí,
y he venido a tu casa para que el hueco de la ausencia
no me siga llenando de huesos simultáneos,
y ahora
tratando de alargar este momento
sigo bajando la escalera
y salgo a la avenida [arterias tienen la misma sangre,
en donde todos los portales tienen el mismo número igual que las
y las casas sienten de tal manera su vecindad que abandonan la acera
y tienden a acercarse como las letras de una sílaba,
y todas las ventanas comienzan a cerrarse
mientras la luz se entorna hacia mañana;
todavía no, mi amor, espera un poco, hay que alargar este paseo
y demorar los pasos y los ojos hasta entrar en el cine
como quien se prepara para hacer el bautismo,
cumpliendo un rito de purificación,
ya
que
lo cierto es como un parto
y al entrar en la sala te adentras en la sombra
y en el silencio escuchas la sangre dialogada
y sientes un calor primigenio y anónimo que te taladra como una
[especie de rubor corporal,
¿no has observado que al sentarte en el cine te inmovilizas y tardas
[mucho tiempo en atreverte a mirar hacia tus compa-
[ñeros de butaca por temor a encontrarlos desnudos?
y desnudos están,

configurándose
en la antesala de vivir,
y si entonces les tocaras los ojos tocarías la esperanza;
esto pudiera sucederme
ahora
si no salgo a la calle para desplacentarme;
tengo que hacerlo,
es curioso que los políticos de izquierdas hablen siempre del pueblo
y los políticos de derechas hablen siempre de España,
qué difícil es hablar sin mentir
todavía no mi vida espera un poco hay que alargar este paseo
y tú estás lejos todavía
y tú estás en la playa con el cuerpo jardineando bajo el sol
mientras las casas de la avenida
las casas que tantas veces vimos juntos
continúan acercándose y estrechando la calle
estrechando la calle para hacerla más íntima y más tuya
igual que las paredes de la alcoba
cuando llega la noche se empiezan a abrazar para juntarnos,
y así llego hasta el bar que está vacío
pero lleno de huellas
como queda la tierra coceada donde hubo una estampida
—quizás sea lunes— y el inmenso salón me recuerda una playa
en cuyo extremo hay un sofá de terciopelo rojo
y en el extremo del sofá está sentada una pareja
que ha venido al café para esperar,
y ambos se esperan aunque están mirándose
pero algo de ellos no ha llegado aún,
y ambos tienen una misma desolación
como si se tuvieran que suicidar ahora para hacer el amor a la salida,
—hay personas así que tienen el amor despavorido
y el miedo no les da nunca cesantía—
y yo he ido poco a poco acostumbrándome a este frío,
acostumbrándome a este bar
en donde veo dos gatos que se están generalizando
—la cafetera lagrimeante, el anaquel, la tortilla difunta—
y una mujer muy rubia que como no tiene nada que hacer deposita
[*su rostro en el espejo,*
y otra mujer muy cierta que entra ahora, se sienta junto a mí y está
[*moreneando*
mientras que los amantes venideros se miran ya de una manera
y yo tomo de un sorbo el café solo [*exánime*

porque siento el reloj goteándome en la muñeca
y el tiempo se hace un grito
y la sangre se mueve por mis venas
con ese miedo líquido de la felicidad
cuando salgo a la calle
todavía no, mi amor, espera un poco, hay que acabar este paseo,
y la nieve se calla como las alas tiemblan para votar
y llega ese momento
en que se siente ya bajo la lengua la miel anticipada
y todo se interrumpe
porque ha llegado un día de luz participante y sol continuo;
todavía no, mi vida, espera un poco,
y comienza a entreabrirse una puerta
todavía
          no,
               mi
                    vida,
y tú estás encuadrada en el dintel,
espera un poco,
y yo puedo mirarte para seguir creyendo en lo que veo.

(10 de agosto)

3

EL PECADO

A Pedro Lorenzo

CUANDO TE DESENTIERRAS EN EL SUEÑO TODO ESTA SIENDO LO
y al despertar todo se hace impreciso [QUE ES,
pues ya sabes
que el recuerdo es un tacto,
y el tacto tiene a veces una forma adivinatoria
que permite palpar la obscuridad
como las manos se adelantan cuando caminas en la sombra.
Esta mañana al despertarme
la obscuridad del cuarto formaba una pantalla,
y
alumbrando lo obscuro igual que brilla una luciérnaga
vi en ella un solo ojo,
un ojo solo muy castaño y muy tuyo
que no sabia mirar,
que no podia mirar,
y se movia, por dentro, como se aclara el agua con la luz;
y el ojo estaba sobre el aire,
y yo lo estaba viendo sobre mi
creciendo y arropándome
hasta llenar la habitación y tener la estatura del miedo;
y recuerdo,
también,
que en aquel ojo recién naciendo que alumbraba la habitación
y parecia llenarla de agua incólume,
se hizo primero una tensión interna,
y luego una fisura,
y después un vacio que ocupaba el lugar que habia tenido la pupila,
y aquel vacio llenaba el mundo y era el centro del ojo,

y en el centro del ojo, como se mueven unas cortinas,
fueron apareciendo unas figuras,
unas sombras que iban en busca de su cuerpo.
y
ponían
en mis ojos
como un sello,
el mundo de tu infancia,
el túnel de tu infancia cenicienta y borrosa.

LO QUE PIENSAS SUCEDE,
y
por eso,
cuando estoy a tu lado prefiero recordarte como se cuelga un cuadro
un cuadro que se clava en las paredes del corazón [a tientas,
para que no cambie de sitio,
ni haya en tu cuerpo o en tus ojos
alguna variante,
y no va a haberla,
amiga mía,
porque en tu rostro sólo ha quedado impreso, al contraluz, algo que no
o una súplica, [se sabe bien si es una huella,
o una perseverancia de procesión de pueblo en donde sólo habitan
y recuerdo que el pueblo se llamaba Pilatos, [niños;
y los niños marchaban en hileras,
y cada hilera desfilaba por uno de tus ojos,
y los niños llevaban la inocencia en la mano
y andaban con los pies entristeciéndose en la arena,
y tenían en los ojos ese chisporroteo con que las lamparillas de aceite
y el pueblo aquél, [se consumen,
¿no lo recuerdas?
tenía esa angustia de cal húmeda que hay en las casas donde han
y había junto a la era un pozo seco [encarcelado a un inocente,
y una luz en el cielo de mirada acabándose,
y a las mujeres no les servía el acento circunflejo para nada o para
y las calles se barrían únicamente con las olas [casi nada,
y el pueblo, por la noche, se lavaba las manos en el mar.

¿NO RECUERDAS QUE A VECES ENCONTRAMOS UNA PERSONA
cuya infancia podemos reconstruir
por una sola huella que queda en su mejilla
igual que un esqueleto puede reconstruirse por sólo un hueso suyo?,

pues bien,
del mismo modo,
cuando estoy junto a ti recuerdo o adivino
que alguna vez te he visto en el paseo,
hace ya muchos años,
hace ya muchos sueños,
y andabas en la plaza igual que si bajaras una escalera
porque mientras vivimos hay siempre una escalera hecha con nuestra
y es preciso bajarla, [*sangre,*
y algunas veces los escalones se terminan,
y a pesar de ello hay que seguir bajando;
y luego te recuerdo cuando eras niña aún
y empiezo a comprender que ya entonces querías perseverar en algo,
en algo tan humilde como olvidar las letras de tu nombre,
los años de tu vida,
las campanas,
y olvidar,
sobre todo,
la incomunicación de aquellas casas sin paredes,
de aquellas casas hechas con papel de periódico,
de aquellas casas perentorias
que sucesivamente fuiste habitando en tu niñez;
esto es lo que subsiste
en esa huella de perseveración arrinconada que tienes en los ojos,
y me hace que al mirarte
te siga viendo aún en aquel pueblo,
desnudita y cubierta con un vestido huérfano
que se acortaba más con cada paso tuyo,
y estabas tan delgada que desaparecías;
y siempre te veo así
cuando vas a la playa y hay tapias que te siguen
y se van levantando en torno tuyo para impedirte ver el mar,
y cada uno de tus pasos tiene su propia tapia,
su propia cesantía,
y tú estás sola
sin llorar,
esparcida como una concha recién pisada
y no te puedes reunir con nadie porque estás sola,
sola,
pero no puedes encerrarte,
no puedes enterrarte todavía
y pretendes salir,

y quisieras jugar pero no hay niños,
y quisieras andar pero no hay calles,
no hay árboles mirándote,
no hay más que tapias, tapias que cada vez se hacen más altas
y más impeditivas
en los ojos que a veces tienes que recoger del suelo,
y en tus piernas de humo,
y en tus manos de juncos apretándose
que van sobreponiéndose
hasta que ya no pueden reducirse más
hasta que ya no puedes reducirte más
como si el aire fuera una desilusión que hubieran hecho a tu medida.

LOS HOMBRES NECESITAN LA INOCENCIA PARA VIVIR A COSTA
y yo te sigo viendo [*DE ELLA*
con una nube en cada hombro y una taza de caldo cada día,
y estabas desclavándote,
y las palabras que no podías decir,
que no podías decir a nadie en aquel pueblo te iban atando a una
y allí seguías atada al día siguiente, [*columna,*
una vez
y otra,
y otra
porque la infancia es una puerta que camina,
es una puerta abierta que camina y camina en la noche
hasta que llega ese momento de la vida en que hay que defenderse
[*por sí mismo,*
hasta que llega ese momento en que es preciso echar a andar,
sea como sea,
¡tienes que recordarlo!
amiga mía,
tienes que recordar que, al fin, llegó un instante en que dentro de ti
y deseaste ser culpable para no seguir sola, [*se astilló algo*
y esto era lo que el mundo esperaba de ti,
y apenas lo empezaste a desear,
apenas comenzaste a sentir ese cambio como si fuera una liberación,
tus manos fueron destrabándose,
y tu cuerpo reunió sus migajas,
y tus piernas corrieron ligerísimas comenzando a sentir la firmeza
y [*del suelo;*
entonces
conseguiste llegar hasta la playa,

y allí,
junto a lo libre,
para que todo acabara de una vez,
para no seguir siendo una niña distinta,
una niña lacrada,
te hincaste de rodillas en la linde de la marea,
y te bañaste poco a poco,
y te bañaste lustralmente,
para lavar entre las olas
ese pecado que es más viejo que el mundo,
ese pecado virgen y mártir,
ese pecado colectivo que consiste en no ser culpable y nadie quiere [perdonar.

(15-16 de agosto)

4

LA ESCARCHA MUTUA

¿NO PIENSAS TU QUE TODO HA SIDO UN SUEÑO,
pues no es posible que sea real esta ventura
infinitiva
que nosotros tenemos
y llena nuestras vidas igual que el aire llena una habitación,
sin dejar un vacío,
ni una sombra de nieve en nuestros labios?
¿No piensas tú que las imágenes del sueño son migajas de ayer,
humo que se deslíe de unas sombras
que hemos vivido en otro tiempo,
y tal vez
con distintos amantes que van superponiéndose en nuestros ojos
como el tronco de un árbol se hace con diferentes capas de madera?
¿No piensas tú que los amores que tuvimos,
los amores que hemos ido enterrando al largo del vivir,
se interfieren entrelazándose
y a veces son lianas de apretura y verdor,
y a veces son de escarcha mútua?

CUANDO TE VEO REIR HAY OCASIONES EN QUE NO SE POR QUE
[TE RIES, POR QUIEN ESTAS RIENDO,
y,
algunas veces,
de igual modo,
cuando se sobreponen nuestros cuerpos,
se me empaña la vista,
ya que para llegar hasta tu origen
tengo que compartirte,
lo sé muy bien sabido,
tengo que compartirte con distintas personas,

tus padres, tus hermanos, tus amantes,
y sufro
y no me importa
porque tengo que hacerlo,
es necesario,
amiga mía,
lo mismo que al entrar en una casa donde vas a vivir,
los ojos agolpados se quedan huérfanos de nacimiento
pues necesitan ver lo que no han conocido,
lo que no he conocido de tu vida anterior
y tengo que hacer mío pues ya me constituye por amarte.

LA VIDA ES UNA HERENCIA SUCESIVA
y yo sé que he heredado tu cuerpo,
tus palabras,
tus sombras,
y por eso
cuando estoy a tu lado [las raíces,
siento a veces una habilitación desconectada como si me movieran
pero siento también una alegría hecha de imágenes sobrepuestas
que se organizan en mi memoria como un collage,
y esto me pasa frecuentemente al entrar en tu casa
pues recuerdo que hemos vivido
anteriormente
muy quietecitos en un diván
ligeramente verde y ahora estoy viendo otro ligeramente gris,
y los colores se confunden en la retina,
y el tiempo se convierte en un hotel con las habitaciones incomunicadas
y es indudable que recuerdo,
y nunca dejo de recordar,
que nosotros hemos estado muy quietecitos y muchas veces
en una casa ajena y con jardines que era una prohibición,
una casa con discos en las sillas y cartas de navegar en las paredes,
y en ella era imposible naufragar,
y nunca naufragamos,
ni podíamos hacerlo, puesto que en el diván ligeramente verde
siempre estábamos saludándonos como los barcos se saludan en la
y tú me hablabas a todas horas del mismo tema [lejanía,
porque el dolor es igual que el invierno,
y las palabras se iban quedando quietas en tu boca,
quietas y destruyéndose
como las flores en un vaso.

HAY NOMBRES QUE SE DICEN RECORDANDOLOS
y hay nombres que se habitan como se habita una ciudad,
y tú sabes muy bien
que por aquellos días aún guardábamos luto,
y llevábamos una venda en los ojos para impedirlos
o invalidarlos,
y así empezó nuestra ventura,
esa ventura nuestra quizás un poco amordazada,
y aquella casa fue nuestra partida de bautismo
¿no recuerdas que la fidelidad a una agonía
nos fue acercando en ella de una manera extraña
igual que la respiración se convierte en silencio junto a una cama
[de hospital?
La muerte todo lo hermosea
y el luto iba creciendo entre nosotros
creciendo y habitándonos,
y nuestros ojos se coagulaban al mirarse
porque durante mucho tiempo, amiga mía, fuimos los brazos de una
[cruz;
así tenía que ser
porque lo verdadero es como un río
y el agua va tomando la forma de su cauce,
así debía de ser
ya que lo verdadero es como un hueco,
o
si se quiere,
como un molde
que da su forma a todo lo existente,
¡y hay tantas cosas en la vida que se viven así desde un hueco anterior
[que las sitúa
y les da su lugar en la tierra!
hay tantas cosas que hemos vivido juntos y no sé si ocurrieron,
y no sé si pasaron
pues sólo tú puedes decirme,
amiga mía,
si hay algo entre nosotros que no ha nacido para morir,
y es perdurable
lo mismo que ese nombre o ese hombre
que dio su forma a nuestro amor
cuando sólo era un hueco bajo tierra,
esto es: una verdad,
que aún dice su palabra entre nosotros,
que aún vive, pero sólo entre nosotros, para siempre jamás.

(17 de agosto)

5

UNAS PALABRAS ANDANDO

NADA TENGO SIN TI, SOLO UNA LENTA
comunidad de sombra en la mirada,
noche insomne, total, desesperada,
que crece sin nacer muerta y violenta.

Dura la noche hasta que viene el día
y el sol entre los hombres se reparte,
¿qué color tendrá el ojo al contemplarte
si lo empieza a encender tu cercanía?

El sol andando a pie viene en mi ayuda;
nos separa la luz de una mañana,
no puedo verte y la memoria es vana,
no puedo hablarte y la palabra es muda.

El alba es la inocencia de la aurora;
cuando venga la luz vendrá contigo,
buscarte es un retorno y un castigo
y una prosternación que siento ahora.

La ausencia tiritante y aleada
se acorta convirtiéndose en espera,
si ceniza de ayer es la ceguera,
ceniza de esperar es la mirada.

Mas ya la noche se parece a un ruego,
el corazón vuelve a tomar altura
y siento en el mirar la quemadura
de ti que me hace verte o me hace ciego.

¿Ves temblar una luz?: es la memoria
que en la sombra vacila y se oscurece,
las horas pasan y la vida crece,
la noche es de ceniza transitoria.

Para volverte a ver sólo es preciso
que el lucero de Venus en su vuelo
vuelva a La Cabezuela *y en el cielo*
haya un lento deshielo circunciso.

Tengo la sangre convertida en plomo
y la esperanza convertida en fe,
vivir para mirar sin saber qué...
mirar para temblar sin saber cómo...

La noche se hace música en los besos;
el cielo gira, y a ceder empieza
ese quieto empujón de la tristeza,
y este roto andamiaje de los huesos.

Mientras pueda mirar te estoy mirando,
hablo en voz alta para hablar contigo,
puedo decir: Vendrás, *y si lo digo*
mañana es sólo una palabra andando.

El sol se acerca a nuestra vida ya,
ya, ya... pero no llegues todavía,
¡qué fuerza le da al hombre la alegría!
piso tu sombra que en la calle está.

El viento va hacia ti, ¿no lo conoces?
pero el cielo nos une en sus extremos,
mira en la noche y me verás, tenemos
un solo corazón que habla a dos voces.

¿Cuándo termina una palabra? ¿Cuándo
juntará el tiempo sus orillas viendo
que los cuerpos se van entrequeriendo
y los ojos se van entreborrando?

No hay mañana sin ti, pero esta cita
que mueve el firmamento ya no ceja
y hay que vivir, vivir, como se deja
una palabra para siempre escrita.

El tiempo se está haciendo transitivo,
nos une en su pasar y aún no ha pasado,
como el mar está siempre recreado,
siempre espejando el cielo y siempre vivo.

La ausencia es una luz interrumpida
y el cielo palidece y azulea;
ya está apuntando el sol, la vida sea,
y sea el sol para siempre en nuestra vida.

6

LA OLA INMOVIL

ES CURIOSO SABER QUE TODO EMPIEZA EN LA TRANSMIGRACION
y mis ojos dentro de poco van a cumplir dos años, [DE LA SALIVA
lo cierto está tan cerca que el silencio me ha cortado los pies
y la sangre gotea sobre la alfombra
ya que no basta ver lo que se ve: es necesario adivinarlo.
Lo que se ve es un cuerpo en la penumbra,
un cuerpo que en la noche de amor tiene la plenitud de una ola
que está siempre en su altura de dominio, [inmóvil
¿no habéis pensado nunca que el cuerpo al desnudarse está más junto,
y luego
en el momento en que lo miras
cobra su exactitud pues el mirar lo va configurando?
Todo consiste en la transmigración
y hoy al verte he sabido
que el tacto es el recuerdo más antiguo que hay en el hombre,
y a veces puede aterrorizarnos
con su temblor de miel
lenta y originaria y envolvente;
el tacto es como el mar
y el cuerpo amado es de agua despacísima que no se mueve sino
desnaciéndose [hacia dentro
ya que la carne tiembla porque mira y al entregarse está mirándonos
y tiene ese calor reverberante,
ese temblor que es la memoria de su origen;
y ya sabes que entonces
el cuerpo participa de la luz
pues el que toca lo cierto muere,
y noche adentro sientes que la profundidad del mar se hace inmediata
con el roce más leve [e instantánea
pues lo profundo aterra: es desnacer,

y el agua de tu cuerpo está muy junta y muy temblada
ascendiendo de la sombra a la luz
y nunca acaba su ascensión,
su encendimiento gradual,
y el pulso se acelera, *[sólo queda una ola,*
y la creación del mundo se suspende hasta que ya en el mar
hasta que ya en el mar sólo cabe una ola que al llegar a la playa
sabiendo *[queda en vilo,*
que no puede romper sino acabándose.

(20 de agosto)

7

LO QUE NO QUIERES OIR NO LO PREGUNTES

NADIE PUEDE REUNIR LAS HOJAS DE UN OTOÑO
y sería inútil intentarlo
puesto que no se juntan los labios de un amén,
ni cabe en la mirada
esa noche del mundo que llena exactamente la mitad de la tierra.
Lo que no quieres oír no lo preguntes,
no lo preguntes nunca
porque es innecesario que nos enseñen lo que llevamos en el tuétano,
lo que sientes caer dentro de tí,
más dentro cada vez
hasta que llega un día en que en el fondo de tus ojos no queda más
[que un cuadro maniatado.

YA SE SABE QUE EL HOMBRE POR EL ASUNTO DE LA EVOLUCION
[TIENE LOS PIES UN POCO MUERTOS,
ya se sabe,
también,
que en la vendimia de violencia que es el mundo actual,
el hombre colectivo se ha ido quedando solo,
se ha ido quedando solo con su venda y su parálisis interna
por lo cual no es extraño que cerremos los ojos para poder dormir,
pero nadie se duerme un año entero,
ya que los ojos tienen vacaciones
pero tienen también una función indeclinable y administrativa,
y pueden ver suicidios, ciudades y mujeres
como ahora te estoy viendo
con tu perfil que es tan exacto como un número,
tus labios casi de limosna,
y tus huesudas manos testamentarias;
¿no recuerdas,
amiga mía,

que yo te miro a veces sosteniéndome en ti?;
así he visto tu piel de azúcar distraída,
tu tic parpadeante,
tu delgadez aprendiendo a escribir, [suele terminar el abrazo,
tus huesos prontos pero tan sólo en esa parte de tu cuerpo donde
el álabe de tu cadera que llega suavecito hasta tu vientre igual que
[llega el tren a la estación,
y esa sonrisa tuya que confunde tus labios y tus ojos
y está siempre acercándose a ellos
entrevolando una alegría.

Y YO ESTOY A TU LADO
mi vida,
tal vez mi vida pequeñita, [desgaja,
y el corazón me pesa tanto que lo siento crujir como una rama se
y el beso que te doy se va haciendo cada día más anónimo,
y en mis ojos ya ha empezado el deshielo,
y siento la succión de esa memoria ciega,
de esa memoria entablillada
que ata lo que ya nunca se ha de unir
como una ligadura que se afloja y deja el hueso en tenguerengue.
Así pasan las cosas en mis ojos diarios,
es como si la vida me hubiera hecho un empréstito,
nada más que un empréstito, para asistir a tu desfile
mientras vivo continuamente en el andén de una estación donde a
[veces te acercas preguntando por mí:
como estás amor mío cómo estás cómo estás, *y yo estoy quieto,*
[quieto,
y la quietud me hace saber que vivir de repente es lo mismo que
y todo lo que miro es transeúnte, [morir de repente,
y todo lo que pienso carece de importancia,
carece de importancia, amiga mía, por que no tiene arreglo
y ya no es hora de pensar sino de vivir;
y es justo y necesario
que cada uno de nosotros siga teniendo su propia historia,
y yo tengo la mía,
yo tengo esta oquedad que me cuenta las horas goteando,
este vacío que me defiende
como la cámara de aire impide a la humedad que penetre en el muro.

ASI PASAN LAS COSAS,
ya ves,
y sin embargo
debes tener en cuenta [no se quiere oír no debe preguntarse,
que mis palabras no son, en modo alguno, una pregunta, pues lo que
pero tampoco son una queja
pues quejarse es inútil,
tan inútil como esos cuentos que sólo hacen reír a quien los dice:
este es mi modo de vivir,
este es mi modo natural de vivir la alegría que nos está quemando
y [juntos,
a pesar de ello
no la puedo perder por que tú eres
mi túnel hasta el centro de la tierra,
mi corazón que me he olvidado de cerrar,
mi empujón en la noche,
mi juntura,
mi sed,
mi sangre aparte,
y quizás ya estás siendo mi tren para morir,
y sé muy claramente que no importa,
que nada importa sino pedirte que convivas conmigo este deshaci-
que hasta ahora estás apuntalando [miento
dándome esta alegría tan minuciosamente vividera,
esta emoción pávida y terminal de ver tu rostro a todas horas en el
[espejo de un vacío.

(19 de agosto)

LUIS ROSALES

Altamirano, 34
MADRID

LA ERA DE LA ESPERANZA

I

Como acontece con tantos valores, se encuentran en crisis, en el mundo contemporáneo, las virtudes teologales. El desajuste entre la realidad y las estructuras ideales (sean ellas instituciones jurídicas, sistemas de previsión, esquemas de interpretación, tablas estimativas o coordenadas espirituales), se advierte no sólo en los diversos hilos que se entretejen en la existencia humana actual, sino también en la propia trama, de suerte que el desquicio es al par individual y global. Por ello no es de extrañar que la crisis haya alcanzado los estratos a la vez más altos y profundos que son los religiosos, y más bien habría que preguntarse si de la quiebra de ellos no deriva, precisamente, el desajuste de todo lo demás.

Y aquí cabría una sospecha: ¿No será la crisis un fenómeno permanente de la condición humana, que en algunos momentos se hace más visible, con consecuencias más palpables, y que en otros atraviesa estados de latencia o de inclinación a espejismos que interpretamos como constructivos? Si tal fuere así, quizá lo que llamamos «crisis» corresponda a situaciones que por ser en verdad menos «críticas» se producen dentro de una problematicidad más superficial y ostensible, y por ello captable en sus expresiones. De allí que quepa preguntarse si la «crisis» es necesariamente un momento negativo, y si no constituye, por ventura, achaque de vitalidad en trance de renovarse.

Crisis es división, distanciamiento entre dos extremos antes atados y confundidos, y no es imposible que ese hiato sea la apertura en la cual aflore una nueva forma de vida, una inédita concreción de la misma esencia en dolores de alumbramiento, quizá más eximia que la hasta ahora conocida. Aunque tampoco está descartado que se trate de una efectiva disolución, de una desintegración que deje el campo libre a la invasión de lo opuesto o simplemente vacío de la categoría afectada.

Al enfocar una crisis debemos, pues, acercarnos al fenómeno sin preconceptos positivos o negativos. Siempre habrá después sobrado tiempo para sacar las conclusiones del caso o de aplicar los criterios valorativos con los que estemos comprometidos o sean de nuestro interés. Dicho sea esto en el convencimiento de que tal posición «objetiva» inicial es un simple propósito, y nunca una realidad absolutamente lograda, un *desideratum* metodológico cuya máxima objetividad puede llegar al reconocimiento de su relatividad.

II

La crisis de la fe, cuyas manifestaciones palpamos todos los días, echa sus raíces en la Alta Edad Media, y encuentra su más notable expresión en la Reforma protestante. Por ella se pone en tela de juicio tanto el contenido (los dogmas) de la fe cuanto también su significación en la economía de la gracia. En el primer aspecto sufre ella un recorte apreciable del tesoro dogmático; pero en el segundo la eliminación de la tradición (como fuente conceptual de la fe) y de las buenas obras (como complemento en su acción salvífica) representa un fortalecimiento de su eficacia. La definición tridentina de la doctrina católica hace patente y fija en sus extremos esta crisis, cuyo desarrollo tiene indisputable influencia en el mundo y continúan latentes aun dentro del propio catolicismo, donde afloran en diversas ocasiones, como crisis menores (v. gr., el modernismo).

El racionalismo, la siguiente vicisitud, ataca a la fe en su esencia, la priva de su función, ya que para él sólo la razón es árbitro de aquello que el hombre ha de tener por verdadero. Queda ella así marginada, aunque también en cierto modo tolerada, como útil en ciertas aplicaciones, por ejemplo para mantener al pueblo inculto dentro de la senda del bien.

No habrá de durar por mucho tiempo esta actitud benévola de la razón frente a la «pariente pobre», pues a mediados del siglo XIX caerá ella bajo el anatema que fulmina a la religión —cuyo fundamento es— como «opio del pueblo» y predicadora de las «características de la canalla», en cuanto enemiga de la revolución que lleva adelante la Historia. Tal posición del marxismo determina hoy la acitud oficial de un ancho sector ideológico de la humanidad y de la praxis política en diversos países.

Es cierto que el psicologismo y el descubrimiento de los estratos profundos de la conciencia individual y colectiva significan una rehabilitación de la fe, pero no de su esencia en sentido ortodoxo, sino de sus virtualidades benéficas en el alma humana. Y así lle-

gamos a la situación actual, en que nos encontramos ante un creciente desinterés por la fe en Occidente. Se halla entonces o fuera de la tabla de valores o connotada negativamente, reducida a asunto privado o vaciada de su fuerza real.

Con las notorias excepciones de la afirmación valiente y de la interiorización analítica en algunos grupos, se puede decir que esta tendencia se presenta hasta entre quienes se declaran oficialmente cristianos (en censos y encuestas), de modo que se puede observar el siguiente encadenamiento: la *vida espiritual,* tanto en lo interior cuanto en lo exterior (culto) abarca a un decreciente porcentaje de la población; dentro de la espiritualidad, la *fe* está perdiendo significación sustancial en beneficio de posiciones activistas (sociales en el sentido tradicional o revolucionarias, según la teología de la liberación); y dentro del ámbito de la fe avanza un proceso de reducción de su *contenido dogmático,* de suerte que, más que éste, se afirma como valor principal el acto de creer.

¿Qué acontece entonces? El hombre creyente, consciente de estas circunstancias, y que sabe que la fe es «la garantía de los bienes que se *esperan»* (1), desvía su mirada de la «garantía» a la sustancia a que ella se refiere, de la «prueba» a la realidad espiritual misma que se nos muestra en la esperanza, y ve en esta virtud teologal el apoyo de su religiosidad y de su apostolado. Entonces más que buscar en la fe la seguridad de lo que esperamos, basamos en la esperanza el sentido y la fuerza de nuestra fe.

III

Evolución semejante hallamos en la caridad. A través de la Historia, después de la Reforma, advertimos que ella cambia de lugar en la escala de valores vigentes para la humanidad. De amor de Dios, y de los hombres por amor a El, que es en su prístino y propio sentido, el uso —y con ello su comprensión— la va gastando hasta degradarla a «limosna», nacida de la conmiseración o del deseo de acallar la conciencia. De allí que «caridad» haya llegado a resultar infamante para el que la recibe y vergonzosa para quien la otorga, y que haya de ser sustituida por una virtud secularizada: el humanitarismo o el altruismo.

Estando así las cosas, como en el caso de la fe, es la caridad al comienzo tolerada en los devotos. Pero pronto también esta tolerancia es desautorizada: aunque parezca paradoja, si se tiene en

(1) *Hebr.*, 11, 1.

cuenta su recto sentido de Amor, le es contrapuesta la justicia —en muchos casos específicamente social— que la suplanta en su función de relacionar al hombre con el hombre y de organizar la sociedad en la perspectiva espiritual. La evolución no se detiene aquí: la propia justicia (virtud cardinal autónoma, pero en algunos aspectos vicaria de la caridad) es también negada o degradada a «justificación» de la *fuerza*, de aquel ímpetu ciego que necesita de las luces de las virtudes.

La fuerza tiene una doble faz: es poder y es violencia, contraposición de análogos, que puede ser parcialmente explicada por los binomios «potencia y acto» o «anímico y físico», pero que siempre rebasará su prisión en ellos. En lo que atañe al poder, desde la disolución del ideal del Imperio (que pervivirá sólo jurídicamente —casi como ficción— hasta comienzos del siglo XIX) no son más los lazos del derecho y la lealtad (el homenaje), sino él quien rige la relación entre los Estados. Aunque se hayan intentado, en especial después de las dos grandes guerras de este siglo, restaurar la justicia como norma de la comunidad internacional, el equilibrio de poderes es la base de su estructura, y el derecho sólo sirve para regular los intereses de menor cuantía o para justificar —en lo que es de monta— *a posteriori* la realidad política existente.

La violencia con fin en sí —y ya no como recurso para imponer la justicia— y su endiosamiento parecen invadir cada vez más las relaciones privadas entre los hombres, reflejando así a la «teoría del poder», que en el fondo no es sino una urdimbre de encubiertas amenazas de violencia. En ambos casos —la fuerza como poder y como violencia— nos encontramos negando explícitamente la caridad, en el desprecio del acto de debilidad que significa la misericordia a los ojos del violento y del prepotente, en el olvido del amor de Dios.

Tan es así que triunfan en la escena política movimientos que se encaminan a situaciones alejadas de la caridad, como son la lucha (de clases), la dictadura (del proletariado), la soberbia (racial) y otros, que son contrapesados por otros que —hay que reconocerlo— no se inspiran siempre en el amor, sino, en muchos casos, precisamente en el poder y la violencia. Que la lucha libertaria sea interpretada por el marxismo cristiano como acto de amor por los oprimidos, y que —al otro extremo— afirmen algunos integristas que la caridad no excluye una dura firmeza en la ortodoxia que hace imposible el diálogo, sólo confirma e ilustra la crisis de esta virtud teologal.

La caridad, la más excelente de ellas, superior a la fe y la esperanza (2), es en el mundo contemporáneo relegada así al desván,

---

(2) 1. *Cor.*, 13, 13.

abandonada o negada como virtud, es decir, como fuerza, y en cuanto subsiste como relación o impulso amoroso, sólo admitida en su modo defectivo, por unilateral, de *libido,* de instinto sexual. Y así en el propio ámbito religioso, pese a los diversos movimientos de unión, sea entre cristianos, o con otras religiones monoteístas (fraternidad en Abraham), sea con todos quienes sienten y predican la necesidad del amor, nacidos como reacción contra el imperio del odio, encontramos tanta huella de discordia, que hace pensar que aun allí hay una infición de los gérmenes mundanos de la agresividad y de la fría imposición.

Donde la caridad —tendencia hacia Dios— se halla aún presente (sea en las iglesias o en comunidades laicas), necesita ella, para poder subsistir y atraer voluntades, afirmar más que su carácter de entrega a la perfecta bondad divina su apertura hacia la posibilidad de su auxilio, que tan urgente parece en los momentos actuales, es decir, ha de abrirse al horizonte de la esperanza. La amistad con Dios, la alianza con él se apoya hoy en la necesidad del recurso a la benevolencia infinita del Señor de lo futuro.

IV

Si la esperanza aparece así como el punto de fusión de la fe y la caridad en la encrucijada del mundo de hoy, en cuanto han de adaptarse a la mentalidad e íntimos requerimientos del hombre moderno, no significa esto que no se encuentre ella también en crisis. Por lo pronto, como fenómeno religioso no está al abrigo de la ola de a-religiosidad que nos embate, y que como resaca deja una cantidad de formas nuevas de religiosidad —sectas, cultos, prácticas— de poco volumen numérico, y a veces tan heterodoxas que desde el punto de vista tradicional parecen monstruosas o impensables.

Si la crisis de la fe y de la caridad estriba en la agresiva o desdeñosa negación de estas virtudes en amplios sectores del mundo contemporáneo, la de la esperanza es de un tipo menos radical, quizá debido al hecho de haber estado por lo general menos en el foco de atención religiosa que las otras. El caso es que hoy ellas se vuelven hacia la esperanza, y se convierten en fe y caridad esperanzadas, de modo que cada vez más se centran los esfuerzos pastorales —en la predicación y el libro— en la misma.

La crisis de la esperanza consiste en su exteriorización y laicalización.

En buena teología la esperanza tiene por objeto la beatitud personal eterna, es decir, la unión con Dios y su fruición después de

la muerte de cada cual, es decir, la realización de lo creído en la fe, y la posesión en la patria final de lo amado en la caridad. Corresponde ella así a una realidad íntima y espiritual.

Sin embargo, es una actitud que puede acompañar a todos los quehaceres de la vida: el labriego debe laborar la tierra en la esperanza de sus frutos (3). Toda actividad tiene la vocación de revestirse de ella. Esta opción (el saltar intencionalmente hacia adelante en vista de un término que columbramos en lo futuro) facilita la trasposición de la esperanza al plano natural —temporal y perecedero—, es decir, su laicalización y exteriorización que advertimos aún en medios religiosos.

Como en la vida personal ambos aspectos de la esperanza —su vinculación a una actividad y su carácter de proyección— están siempre presentes, no es de admirarse que se hable a menudo de «esperanza» en sentido humano, como virtud que *no* trasciende a lo espiritual. Y así esta virtud teologal fácilmente va deslizándose a la estructura, axiológicamente valiosa, pero perteneciente al ámbito natural, de la *espera.*

Paralelamente, en lo colectivo, donde —salvo el caso de los milenaristas— no es tan acusada hoy la expectación teologal, también se advierte una «naturalización» de la esperanza, en especial en vista de la catástrofe planetaria que nos amenaza. Si bien siempre ha existido una proyección hacia desenlaces concretos y públicos (como la «esperanza» de ganar una guerra), ahora se trata de una apertura hacia lo desconocido, inexactamente calculable, controvertible, quizá evitable, que se exterioriza en la discusión pública.

De esta suerte, la esperanza se laicaliza y exterioriza, es decir, se seculariza, y en ello está su crisis.

Ahora bien, en la encrucijada de hoy, ante la comprobación del cuádruple fenómeno global de la degradación del ambiente (contaminación del entorno por causas técnicas y otras), del galopante aumento de la población, del agotamiento de los recursos naturales y de la amenaza atómica, nos vemos abocados a un fin comunitario, a un tope colectivo y planetario, a un plazo sobre el cual se pueden tejer predicciones. ¿De qué naturaleza será este tope? ¿Explosión atómica, hambruna general, falta de espacio, agua o aire, catástrofe social? Estas son preguntas que no atañen al intento de estas páginas. Pero sí es necesario retener: nos encontramos ante un fin (término) colectivo, que se halla vinculado a una acción común humana. ¿Será inevitable? ¿Podrá ser diferido? ¿Un conjunto de medidas a nivel planetario logrará eliminar del todo la amenaza? Aquí juega la es-

(3) 1. *Cor.*, 9, 10.

peranza laicalizada y exteriorizada, reducida a simple y humana *espera.* Y ella es posible en todos sus matices, que van de una situación límite a otra: desde la desesperanza absoluta (que considera inútil o aun indeseable cualquier medida) hasta la presunción pueril del buen éxito asegurado, que a veces se hermana con la despreocupación, pasando por toda la gama de «esperanzas» fundadas en la reflexión, la aplicación de medios apropiados y la confianza en la autorregulación natural de los acontecimientos. Por más mundanal y exteriorizada que sea esta actitud (que encierra momentos intelectivos, volitivos, emocionales, prácticos, etc.), por menos que tenga que ver con la relación Dios-hombre y con la espiritualidad, posee ella «un aire» de esperanza, como si la sombra de esta virtud teologal se proyectara en el alma humana...

En esta espera colectiva por el futuro planetario concurren tres rasgos de importancia: *a)* es una preocupación que abarca a un gran número de personas y precisamente a aquellas que tienen influencia en la opinión pública; *b)* se trata de un estado de ánimo que, sin sarlo, tiene la estructura de la esperanza teologal, y *c)* que al dirigir su proyección hacia un acabóse venidero señala implícitamente hacia el más allá. Este sentimiento de expectación anhelosa, la determinación de vencer al más formidable obstáculo de que tiene recuerdo la humanidad, no se ha concretizado aún, presenta todavía una difusa multiformidad, dentro de un tantear, un dudar y un ensayar, que son propios de un clima de crisis.

Y entonces surge la pregunta: ¿no será ésta una de aquellas en que se insinúa un alumbramiento? O por lo menos: ¿no será este crisol instrumento de la alquimia divina, de modo que en la retorta mundanal cristalice una vez más la gema de la esperanza, auténticamente virtud teologal? ¿No vendrá acaso después de la era de la caridad (alrededor de la venida de Cristo), de la fe (Medievo) y de la razón (a partir del Renacimiento), la era de la esperanza? ¿No estaremos en su umbral?

V

La esperanza corresponde a una estructura permanente de lo humano. A esa estructura natural —la *espera* confiere ella una dimensión más, o, lo que significa lo mismo, le insufla una trascendencia, de manera que la esperanza *es* la espera, pero también algo más que ella, gracias a su naturaleza teologal. Este ser y no ser, la contigüidad esencial de esperanza y espera, que no es confusión, sino mismidad, explica la posibilidad de la degradación de la esperanza —como lo son la laicalización y la exteriorización—, vale decir de

la pérdida de la plenitud de la trascendencia, que la lleva —en el límite— a igualarla con la espera.

En la estructura natural de la espera se cruzan tres líneas de fuerza propias de lo humano:

a) El hombre se halla lanzado en su circunstancia, y desde ella se lanza a su vez hacia..., pero ambos lanzamientos son el mismo bajo diversos respectos. Esta transitoriedad sustancial, caracterizada por un «haber vencido», que es un «estar yéndose», lo coloca en la tensión de la temporalidad;

b) El hombre tiene una tendencia innata al saber, que conlleva la posibilidad de desear lo sabido. En la realización de lo sabido, en virtud del desear, se cumple cabalmente esta tendencia en toda su plenitud;

c) El hombre tiene la capacidad de ser y no ser al mismo tiempo, aunque en diverso sentido, en un grado mayor que cualquier otra creatura, y de esta dialéctica nace su aptitud a la vivencia anticipada, el apropiarse de lo futuro, que aún no es, y en general su trascendencia.

En la espera el hombre se lanza a algo que todavía no es, que aún no tiene, pero que puede re-coger, precisamente porque lo conoce y desea. Hay una expectación de lo sabido, a lo cual adhiere identificándose con él en cuanto venidero. Pero como sigue siendo lo que es —lo capturado en la proyección no es ni seguro ni indubitable—, queda la puerta abierta a lo imprevisto. Para asegurar la realización de lo esperado se ponen en juego los medios para promoverlo: quien espera algo, consecuente con su propia proyección, suele intentar las acciones conducentes a su logro. El apático aguardar «con los brazos cruzados» una solución es un caso límite de la tensión propia de la espera.

Comprobemos los diversos elementos de esta estructura en el caso concreto de la espera de un desenlace feliz, o por lo menos alejado de la amenazante catástrofe planetaria: La espera se proyecta en la tensión del tiempo hacia un futuro que se especifica con mayor o menor precisión (año 2000, nivel determinado de poblaciones o de recursos, etc.); a base de los métodos y conocimientos científicos de que dispone, la futurología trata de colegir y determinar las alternativas posibles, presenta las situaciones de recambio, y las soluciones más favorables y plausibles son propuestas como metas, es decir, como objeto del deseo; en este afán el hombre se «trasporta» al año 2000 (para poner un ejemplo) en la voluntad de salir adelante de la situación que reputamos nuestra, y se anticipa

a la realización de las opciones escogidas; para ello pone desde ahora en marcha los medios necesarios (lucha contra la contaminación, economía de recursos naturales, etc.), aunque en la conciencia del carácter aleatorio de la empresa, en vista de las incógnitas que subsisten después de todos los cálculos y medidas adoptadas. Tenemos, en este ejemplo eminente, los diversos elementos conexos entre sí que caracterizan la espera: tensión temporal, conocimiento, identificación anticipante, deseo, acción, incertidumbre.

En oposición a la *espera,* tenemos: *a)* su simple negación, esto es su ausencia, como la actitud de aquel que ante la llegada de un tren no espera a nadie, y que contrasta con la de quien ha ido a la estación porque sabe —o tiene la presunción del arribo de un familiar (= espera); *b)* la desesperación de quien aguarda a un amigo confiere máxima importancia a su llegada y no ve cumplida su expectación. La una, *a),* es la no-colocación en la tensión; la otra, *b),* el ser defraudado por ella, lo que también puede ser en modo anticipativo, con las consiguientes secuelas existenciales. También en la esperanza teologal encontraremos estos dos contrarios.

En suma: la esperanza tiene la misma conformación de la espera, que constituye su necesario soporte anímico, su base humana; pero ella es «algo más», se encuentra en una dimensión insospechada para ésta. Tal mismidad y distinción hacen posible que en los modos defectivos de la esperanza (que decaen hacia lo profano) subsista esta continuidad que encubre la derivación.

VI

Ex fide est charitas, ex charitate spes. De la fe proviene la caridad, y de la caridad, la esperanza. La primera, que ve a Dios como principio de la verdad, mira hacia algo acontecido (la Revelación); la segunda, que es vivencia amorosa de Dios en la tierra, se refiere a lo presente; la última, que se dirige a Dios, al gozo de su perfecta bondad —en la gloria—, se enfoca hacia lo futuro.

Como expectación —que estriba en una proyección— es un alargamiento del ánimo, una magnanimidad; para lanzarse hacia adelante requiere de fuerza, de fortaleza. Al trascender, es anticipación de bienaventuranza. Es acción de la caridad (4): sin amor de Dios no habría la tendencia hacia unirse con él, como último fin de nuestra existencia. Su fin está en Dios. Pero a la vez la esperanza alienta a la caridad e ilustra a la fe. Estas virtudes, si bien diferentes, son inseparables.

---

(4) 1. *Cor.,* 13, 7.

La finalidad anagógica en que el hombre se trasciende por la esperanza, requiere de la imaginación, pues en ella se ve lo creído (5), de suerte que echa raíces en los estratos profundos del alma, más allá de la razón, compromete al hombre todo y produce por ello emociones como la alegría que surge de ella (6).

Correspondiendo a la estructura de la espera, al comprometer al hombre en su integridad, es ella propia del hombre en su permanente lucha, del *viator* —peregrino—, del cristiano que recorre su camino, surcando entre el bien y el mal, sobre el trazo de la temporalidad. La esperanza es así un fenómeno humano, fundamentalmente —en su fundamento— humano; de allí su incerteza, su insuficiencia radical.

Pero como recibe su entidad de Dios —su intencionalidad hacia la beatitud del goce del Creador óptimo y máximo— lleva la impronta de lo divino, y por ello sólo puede ser gracias a Dios mismo; es una gracia no merecida, pero que puede ser implorada, que requiere tanto del auxilio de lo alto como de la disposición del hombre.

Esta tensión de la esperanza —divina y humana— determina las características a que ya hemos aludido: es una *anticipación* (que se adueña de lo dilatado), que *nunca es suficiente,* pues siempre estará a la zaga de la inmensidad divina; que se refiere al más *alto bien* —inconmensurable con cualquier otro—, pero, en cuanto *posible,* jamás definitivamente alcanzado para el *viator.* De allí que éste nunca esté seguro, se encuentre en permanente *incertidumbre* en cuanto al logro de lo esperado. La insuficiencia no le quita a la esperanza el ser *infinita,* ya que su objeto lo es. Aunque el hombre realice todo el esfuerzo de su fantasía nunca llegará a la captura total de lo que enfoca su esperanza, Dios escapará siempre a sus redes conceptuales y emocionales, a su proyección existencial, y quedará en la penumbra de lo deseado y analógicamente entendido, innominado, inalcanzable desde la contingencia humana. Pero estas características, al parecer contradictorias de la esperanza, determinan que todo lo demás parezca al hombre diminuto, lo terrenal y mundano desprovisto de grandeza y atractivo, en comparación con lo que espera.

Si bien viene de lo alto (es inmerecido don gratuito) es menester pedirla, implorarla: la esperanza semeja a un ancla (7), que hay que lanzar con arrojo. Hacia más allá de las velas, que hacen avanzar la barquilla, pero que también velan el cielo. Por esa ancla es «fijada» nuestra condición humana allí donde Cristo entró como precursor. La esperanza amarra al hombre a Dios, y por esa amarra —que tam-

---

(5) S. T. Aq.: *S. Th.*, 2, 2, 17, 7.
(6) *Rom.*, 12, 12.
(7) *Hebr.*, 6, 19.

bién es escala— puede comunicarse con El, y adquiere la confianza de su salud eterna.

Como en el caso de la espera, podemos observar aquí también los modos defectivos: *a)* La ausencia total de la necesidad de la esperanza, propia del hombre que vive de espaldas a Dios y desinteresado de esta problemática; *b)* la desesperanza, que si bien se encuentra en el horizonte de la esperanza, consiste en que la posibilidad de ella no se realiza, en que queda vacía. Aunque sepa de la existencia y valía de la virtud teologal, sea por falta de fe o caridad, sea porque el ancla no es lanzada con suficiente fuerza o por otra razón, en la apertura del sujeto no se produce la eclosión; *c)* la desesperación, que consiste en el convencimiento más o menos arraigado de la propia condenación eterna: la anti-esperanza. La teología clásica solía discurrir con preferencia —como tentación del demonio— sobre este último modo defectivo, que es el más grave de los pecados para el hombre (8). Actualmente están en el foco de nuestra atención los dos primeros, y el que más interesa es la desesperanza, que es algo así como el estar encaminado —enrumbado— hacia el faro, pero sin ver su luz, que ha de guiarnos: el tener los ojos abiertos pero sin ver. La desesperanza conlleva una nostalgia, la conciencia de un bien ausente que quisiéramos y podríamos poseer. En la vocación hacia Dios, el vacío que advertimos es, precisamente, la huella de la esperanza ausente. Quien sufre de desesperanza no debe desesperar.

¿Pero qué condiciona, en la práctica, esa apertura hacia Dios? Todo hombre ante la nada siente angustia, ese vértigo en que el ser se asoma al abismo sin nombre. Dentro de ella —marco de negatividades inquietas— se producen los temores concretos, vinculados a la experiencia profunda de nuestra humanidad. Uno de ellos es el temor de Dios, que presenta una doble faz: de un lado es un miedo ante el abandono o castigo, del otro, confianza y fidelidad filiales. De este temor nace la esperanza, de un modo misterioso, como son las vías del Señor. Del temor que tiene un término *a quo* en Dios, surge la esperanza que también lo lleva por término pero *ad quem*. De la oscuridad se hace aquí también la luz; de la angostura se expande la alegría.

La esperanza posee —como dijimos— «algo más» frente a la espera. Ahora podemos precisar que ese «algo más» consiste en una cuádruple característica: *a)* una tensión hacia lo alto, que le confiere una nueva dimensión; *b)* una vinculación misteriosa —como la que media entre la luz y la sombra— con el temor de Dios, que se su-

(8) S. Th. Aq.: *S. Th.*, 2, 2, 20, 3.

pera y sublima a través de ella; *c)* la necesidad de la conjunción, para que se produzca, del esfuerzo —arrojo— humano y gracia divina; *d)* una inasibilidad (que no excluye firmeza) que hace que donde se la quiera sujetar se esquive, y se presente donde se la supone ausente. La esperanza es tan contradictoria como transparente, como si fuera un ancla con alas.

VII

Normalmente el hombre —en cuanto ser-en-el-mundo, pero también hacia la muerte— encara primariamente su propio fin temporal y sólo subsidiariamente la posibilidad de un acabar colectivo, sea ello en el plano natural como en el sobrenatural. Su preocupación, por así decir, «espontánea» ante las postrimerías o novísimos es la salud de su alma, y sólo reflexivamente se ocupa en problemas como el «milenio» o el juicio final u otros modos terminales comunitarios. Hay, sin embargo, casos concretos —hecatombes, guerras, etcétera— en que acontece lo contrario, de modo que la suerte de cada cual está subsumida en el destino de la comunidad. Una situación semejante se está presentando al hombre de hoy ante la posibilidad que una catástrofe planetaria ponga fin a la existencia de la humanidad, sea abruptamente, sea a través de un calvario de hambrunas y destrucciones sucesivas. El hombre contemporáneo, válgase de subterfugios (que van desde el campo filosófico hasta el negocio de las pompas fúnebres), o hállese simplemente perdido y alienado —hechizado, diría Quevedo— en el mundo, ha echado en olvido que la muerte personal lo acecha tras cada esquina y ocurre a cada paso. Y de repente, las circunstancias actuales —sin mayores miramientos— lo colocan ante la inminencia de la exterminación colectiva. La imprevista tensión hacia un futuro finito —del cual había perdido conciencia— se hace presente y su intensidad lo expone a una ansiedad, muy semejante a esa angustia ante la nada a que nos referimos. Ese es el ámbito de la *espera,* al cual se ve precipitado.

Desde luego que —concretamente— cada cual dirige su espera hacia situaciones propias, pero en general —pese a los matices— todas ellas son coincidentes: la salvación (material) de nuestro mundo, el triunfo de la ciencia ante la rebelión de la naturaleza, la subsistencia de la actual humanidad... La espera se hace cada vez más rica en connotaciones científicas, técnicas, sociales, psicológicas, jurídicas, pero también cada vez más angustiosa. Surgen los proyectos, las perspectivas, se cruzan las curvas estadísticas, los modelos se sobreponen, y mientras de un lado se predica un optimismo oficial en congresos y por órganos llamados responsables, por otro se señalan hechos alar-

mantes y dificultades crecientes. La espera —como si estuviera en una marmita— va adquiriendo presión, ampliando la base de sus preocupaciones y el número de hombres que en ellas coinciden.

Y aquí se puede llegar a un momento crucial, aquel en que la espera —ante fracasos y desengaños, el avance del peligro y la inminencia del mal— realice una rápida mutación que la convierta en (natural) desesperación. Puede ser ella colectiva, pero también del hombre individual, e ir por diversos ángulos, abarcando cada vez más volumen. Nada más contagioso que el pánico y la desesperación está en esa línea. ¿Qué pensar de la muerte colectiva por desesperación?

¿Habrá cura para ese mal? ¿Quién habría de ser su médico, si la espera ha llevado a ella? La desesperación se nos presenta como presagio del fin, el último detonante de la explosión letal.

Pero la estructura de la espera no está con ello agotada o destruida, ya que es consustancial al hombre. Y fuera de ello existe la espera que tiene «algo más» y que se llama esperanza. Desde la «otra dimensión» que sólo ella posee, vemos que es vencible la desesperación humana. Esta, como proyección desesperanzada, como vacío trágico, abre el campo en que, venida de lo alto, pueda tener lugar la esperanza. Pero —y esto es fundamental— ella no será una nueva espera (ya desbordada en su natural contingencia), sino la verdadera esperanza, la esperanza en y de verdad, aquella con todos sus atributos teologales.

Nada de ello podrá acontecer en el ámbito exterior y secular, en la maciza multitud de lo público, sino ha de florecer en la soledad del alma de cada cual, allí donde en silencio suele obrar el sol de la gracia. Dicho en pocas palabras: la *espera* está en nuestra actual circunstancia planetaria por alcanzar una crisis, crisis que la desgarrará para convertirla en desesperación humana. Pero ella coincide temporalmente —quien sabe si sustancialmente en el plan de la Providencia— con la crisis de las propias virtudes teologales, con la crisis de la *esperanza,* que en su laicalización y exteriorización se ha hermanado con la espera. De allí que la esperanza sea capaz de llenar el vacío humano de la desesperación mundanal, de surgir —de acuerdo con su sustancia divina— radiante y misteriosamente de la negrura y del abismo. Ya no la espera del desenlace feliz del peligro planetario, sino la esperanza de la salvación del hombre en Dios.

La espera de hoy, que desespera del mañana, puede ser la aurora de la era de la esperanza.

ALBERTO WAGNER DE REYNA

Embajada del Perú
Vukovarska, 3 (Seujak)
BELGRADE (Yugoslavia)

EL CAZADOR DE PALABRAS

A Santiago Kovadloff

1

Me levanté, a los tropezones, y encendí la única lámpara del cuarto. En el reloj eran las ocho y media de la noche. Abrí de par en par las dos hojas de la puerta, que daban a una terraza de madera sobre la playa. La luna llena excitaba a los perros. Yo no podía dormir, pero no por los ladridos. Me puse un pantalón.

Estar parado, me mareaba. Me recosté, doblé la almohada; quise leer. No hacía un calor sofocante. La brisa arrancaba sin esfuerzo las hojas de los almendrones y las dejaba caer a mis pies.

Aquel había sido un día importante para mí. A la salida del hospital, me habían dado un certificado de resurrección. ¿Qué día era? Viernes. ¿Qué número? Conté con los dedos, miré el almanaque: descubrí que era mi cumpleaños. Empecé a reírme a carcajadas, yo solito, pero me cansé en seguida.

Decidí afeitarme la barba. Hacía mucho tiempo que no me veía la cara. Me afeité sentado en la cama, con una palangana en las rodillas. Después fui al baño, me lavé, me miré al espejo: vi un montón de huesos con ojeras.

Estaba a la miseria. Tenía rodillas de gelatina. Me temblaba el mentón, me castañeteaban los dientes. Junté toda la fuerza que me quedaba y me apreté el mentón con las dos manos. Yo quería parar ese crujidero continuo. No pude.

Conté el dinero que me quedaba. Acosté los billetes uno sobre otro, los acaricié. Alcanzaban para quince días. ¿Y después? Eso siempre se me había importado un carajo.

No me había ido tan mal. Por lo menos, en el hospital había comido gratis. Había salido hecho un trapo, es verdad, pero había salido vivo. Me pellizqué, volví a reírme. El planeta entero era mi tierra prometida.

2

Al atardecer, hora de tregua, me habían dado el alta.
El médico me palmeó la espalda y me dijo:

—Te suelto.

Y me dijo:

—La fiebre casi te mata. Estás muy débil. Te cuidas o eres cadáver. Tienes que comer mucha lenteja. Aquí están tus pastillas: quinina, hierro.

Yo acababa de enterarme de que un mosquito puede ser tan feroz como una serpiente o un jaguar. Ahora también sabía que sería perseguido, hasta el fin de mis días, por el pánico a la vuelta del incendio y el hielo de aquella fiebre. En la selva la llaman la económica: te mata en un día, no tenés que gastar en remedios. Mi cuerpo había sido arrancado de las minas en un helicóptero, que voló sobre la selva y aterrizó en la orilla del río que los indios llaman Padre de los ríos. Desde allí, me habían cargado en auto, a toda velocidad, hasta el hospital. Yo me daba poca cuenta de las cosas. Mi cabeza era una llaga viva: la fiebre la escarbaba con puñales, le prendía fuego. Por entre los labios partidos me salían quejas y disparates. Sentía que me moría y no esperaba que nadie llegara en medio del delirio y abriera su manto para salvarme de los hervores y las cuchilladas de la fiebre: simplemente me quería morir, porque la muerte dolía menos.

Pero me gustó despertarme vivo a la mañana siguiente. La fiebre había caído. Parpadeé: recorrí las camas de mis vecinos, me restregué los ojos. Estaba rodeado de rostros a medio comer por la leishmaniosis. La lepra había tragado orejas, labios, narices. Me costó un par de días convencerme de que eso no era parte del delirio.

Pasé tres semanas encerrado. Yo era el único caso de malaria. Los leprosos, hombres de campo, no hablaban. Yo compartía con ellos las manzanas que traían mis amigos. Ellos tenían una radio. Escuchaban boleros y música barullenta.

3

Recuerdo el tiempo del hospital como un largo viaje. Yo iba en un tren, atravesando el mundo, y de la bruma de la noche brotaban ciudades y resplandores, caras queridas: yo les decía adiós.

Veía el mar y el puerto de mi ciudad, las esquinas y los baldíos donde había sido chiquilín y feliz. Veía un potrillo galopando. Veía ranchos de terrón y pueblos muertos. Pajaritos en el lomo de una vaca echada. El casco de una estancia en ruinas.

Veía a mi abuelo peleándose conmigo por los juguetes.

Me veía entrando en una capilla abandonada en medio del campo. Me veía charlando con Dios y perdiéndolo.

Mi hermano me despertaba bajo los árboles, a los sacudones, y me preguntaba: «¿Estuviste alguna vez con una mujer?», y yo me desperezaba y le mentía.

Veía a las muchachas que había querido, cuerpos y fulgores y palabras, y veía a los hijos de mis amigos, y a mis amigos.

Al Lobo también lo veía, pero muerto. Lo veía con el cuello partido y las enormes manchas moradas en el cuerpo, y las llagas: aden-

tro del cajón de pino, el cuerpo del Lobo encogido por la muerte: el tembleque de las llamas de los cirios y la madre en un rincón, callada, hecha un ovillo de trapos negros. A la noche siguiente Emilio reventó a trompadas una hilera de botellas llenas de vino, una por una, y yo le veía al Emilio lamiéndose la sangre del puño malherido y veía a la madre del Lobo, que la casa le quedaba enorme, le sobraba espacio por todos lados, y no podía soportar quedarse allí, y se fue. Pero volvía. Yo la veía alcanzándome el mate amargo bien cebado y diciéndome: «Me mudo para acá todas las tardes, como quien dice. Están los pájaros y los conejos, los perros. Les doy de comer. A él le gustaban los bichos. Es en lo único que nos parecemos. Porque yo, yo soy muy cobarde, ¿sabés?».

Veía otros mares, otros puertos. Cantinas de suburbio, llenas de humo, oliendo a comida caliente. Cárceles. Comarcas lejanas. Pueblitos perdidos en las montañas. Campamentos con hogueras. Las minas de diamantes donde me había quedado preso de las lluvias y la malaria me había jodido. Veía miradas, manos, vientres: las innumerables mujeres de una sola noche que a veces duraba una semana. Los amigos que nunca más se supo.

Yo me había pasado toda la vida diciendo adiós. Carajo. Toda la vida diciendo adiós. ¿Qué ocurría conmigo? Después de tanta despedida, ¿qué había dejado yo? Y en mí, ¿qué había quedado? Yo tenía menos de treinta años, pero entre la memoria y las ganas de seguir se había amontonado mucho dolor y mucho miedo. Había sido muchas personas, yo. ¿Cuántas cédulas de identidad tenía?

Otra vez había estado a punto de naufragar. Me había salvado de morir una muerte no elegida y lejos de mi gente, y esa alegría era más fuerte que cualquier pánico o lastimadura. No hubiera sido justo morirme, pensé. No había llegado a puerto este barquito. Pero, ¿y si no había ningún puerto para este barquito? Quizá el barquito navegara por el puro gusto de andar o por la necesidad de perseguir aquel mar o cielo o suelo luminoso que él había perdido y que nunca más encontraría, y lo sabía, y no se le importaba.

Todavía me quedaba mucha hambre de mundo. Al mundo yo quería comérmelo crudo y si me moría, que fuera de indigestión, y faltaba mucho para ese día. Ese día lo iba a elegir yo. Por lo menos en la fecha yo le iba a ganar a esta hija de puta de la muerte. Ahora, morirme hubiera sido un error. ¡Tanto jugo que tenía todavía! Sí. Era eso lo que me había quedado al cabo de tantos adioses: mucho jugo y ganas de navegar y angurria de mundo.

Pensé que podía escribir un buen cuento contra la muerte. Quiero decir: un buen cuento de amor. Yo había escrito y quemado algunas cosas. Nunca había mostrado nada. Había llegado a convencerme de que ese oficio solitario no valía la pena si uno lo comparaba, pongamos por caso, con la militancia o la aventura. Sin embargo, en aquellos días, preso de una cama de hospital, supe que yo no me había animado porque me habían faltado huevos. Escribir era peligroso, como hacer el amor cuando se lo hace como debe ser: quedás en cueros de verdad y te lastimás por cualquier cosita de nada. Estando enfermo se me dio por pensar que yo iba a poder escribir así, jugándome la

ropa, y que ésa iba a ser mi manera de estar con los demás después de muerto y que no se murieran del todo las personas y las cosas que yo había querido.

Para escribir tenía que mojarme la oreja. Yo sabía. Desafiarme. Provocarme. Decirme: «No podés, a que no.» Y entonces iba a poder. Así se enciende siempre la chispa de mi motor. Y también sabía que para que nacieran las palabras yo tenía que cerrar los ojos y pensar intensamente en una mujer.

4

La capital era un supermercado gigante. Solamente los automóviles podían vivir allí sin pudrirse el alma ni envenenarse los pulmones. Así que yo había alquilado un cuarto en un hotelito de la costa, frente al mar. No quedaba lejos; cada día yo iba y venía a través de los cerros.

Aquél sí que era un buen lugar. El aire estaba siempre limpio y el sol se metía temprano en el cuarto y entonces uno se iba a nadar un buen rato antes de empezar el día. En la costa se alineaban varios cafés y restoranes con mesitas bajo los árboles, al borde de la playa. Había muchas palomas. Allí fue que supe, porque no sabía, que cuando la paloma une su pico con el pico del pichón no lo hace para besarlo, sino para darle de comer la leche nacida de su buche.

Mis amigos me trajeron en auto, desde el hospital. Llegamos poco antes de la caída del sol. Nos sentamos en un café; pedimos cerveza.

De la luz del crepúsculo salían otros atardeceres lejanos. Cuando yo era chiquito me iba a pescar, pero no por pescar, que mucho no me gustaba, sino por el placer de estar allí, en los muelles, mirando cómo el mar se tragaba lentamente al sol. Habían pasado los años y ahora era igual. Yo sentía lo mismo en el pecho. Pensé que alguna cosa esencial no había cambiado dentro de mí, a pesar de todo.

Me sentía contento y libre. Me reí con mis amigos; ellos me ofrecieron muletas, me dijeron que el paludismo me había dejado el mal de San Vito, me propusieron que empezara los trámites de la jubilación.

Al anochecer, se volvieron a la ciudad. Yo subí al cuarto a acostarme. Quise dormir; no pude.

Cuando descubrí que era mi cumpleaños, sentí hambre y ganas de bajar a festejarlo con una buena cena en el restorán chino.

5

El restorán estaba vacío, o casi. Era un corredor angosto y largo, iluminado por los farolitos sobre las mesas. A la luz de los resplandores rojizos se veían, en la pared, paisajes de juncos y brumas pintados en papel de morera, y grandes signos misteriosos.

Me senté junto a la puerta abierta para recibir la brisa fresca que venía del mar. Pedí arrollados con salsa de soja y una sopa de capellettis. También cerveza, que es siempre preferible a un vino malo.

Al fondo del local había una muchacha comiendo sola. La vi de perfil; casi no me fijé. Además, soy corto de vista, y no llevaba lentes.

Me dediqué a comer con entusiasmo. Los arrollados crujían suavemente y se deshacían solos en la boca; sentía la sopa deslizarse, sabrosa, dentro de mi cuerpo. Me bebí la cerveza con mucha espuma, como a mí me gusta, con la espuma helada en los labios y el líquido dorado atravesándola de a poco y pasando apenitas por entre los dientes. El arroz estaba a punto. Pedí otra cerveza y un pollo saltado con verduras chinas y algas. Comiendo me olvidé del temblor en el mentón. La mano estaba bastante firme como para llevar el tenedor a la boca.

Entonces la muchacha pálida llegó caminando, con pasos lentos, desde el fondo.

Alcé la vista. Le encontré la mirada. Vi el pánico que se le despertó en los ojos. Me arreglé el cuello de la camisa, sonreí como disculpándome. Sin dejar de mirarme, hipnotizada, dio unos pasos más. Caminó frotando el mostrador con la espalda y entonces la puerta se abrió de golpe y la chocó: entró un señor gordo, ella trastabilló, por poco se cae. Se le desparramaron por el piso las cosas del bolso. Me levanté, la ayudé a recogerlas. El señor gordo pidió perdón y se agachó también. Descubrí un periódico de mi país, ya viejo, y chucherías que me resultaban, no sé por qué, familiares.

La invité a sentarse conmigo:

—Estoy festejando mi cumpleaños —le dije, y sonreí.

Corrí una silla. Movió la cabeza; vaciló. Por fin se sentó. Miraba el piso, incómoda, dudando: tenía los dedos apretados, blancos los nudillos, contra el borde de la mesa.

—Ya no corro más —dijo.

Y dijo:

—Me harté.

Quise seguir comiendo. Me costaba. Ella esperaba ciertas palabras de mí, pero yo las había olvidado o no las había sabido nunca.

—Se ve que no tomás sol —le dije, bobeando—. Acá es difícil, ¿no? No está nublado ni de noche.

Se encogió de hombros.

Buena parte del pollo se fue enfriando en mi plato. Perdí las ganas.

Entonces me miró a los ojos, los abrió desmesuradamente por un instante, y luego se los entrecerró algo como una tristeza larga, y mirando a otro lado me preguntó:

—¿Te costó mucho encontrarme? ¿Cuánto tiempo hace que...? Yo también vengo de lejos.

Creí que era una broma y que debía reírme. Ella me miró.

—Me paso todo el día ahí dentro, metida en mi cuarto —dijo.

Confirmé, por la tonada, que éramos de la misma ciudad.

Extendió la mano, como buscando un cigarrillo, pero la mano, asustada, se detuvo en el aire, se contrajo y volvió atrás. Alcancé a verle las cicatrices de los tajos en la muñeca.

Le ofrecí un cigarrillo. Tosió.

—Son negros —dijo.

Examinó el paquete, lo dio vuelta en la mano:

—De allá.

La luz roja del farolito de papel le lamía la cara. Era raro, pero a pesar de la palidez y la flacura y el brillo desesperado de los ojos, se veía que ella era una de esas mujeres que son muchachas siempre, por encima de la edad o el dolor acumulado. Era joven, se veía, y también se veía que así sería hasta el final. El pelo negrísimo le partía la frente. Deseé que sonriera: no supe cómo.

—Encerrado es mejor —dijo, o masculló—. No debí salir. No tenía que haber venido, nunca. Me perdió la novelería, pero lo que pasa es que allá adentro me pongo histérica.

La música china, lastimera, sonaba bajito. Cantaba una voz dulce, de mujer, que se cortaba en la mitad de cada queja. Después el chino del mostrador puso un disco de jazz.

—De todos modos —dijo la muchacha pálida—, así no podía seguir. Nadie puede, ¿no?

Le dije que no, que nadie puede.

—¿Y qué hacés, encerrada? —pregunté.

—Espero —me dijo.

—¿Hace mucho tiempo?

—Una barbaridad. Para mí, fueron siglos.

—¿Qué barco?

Por primera vez sonrió, pero con burla:

—El mío —dijo.

—¿Vas a viajar lejos?

—Ah, sí —dijo—. Es un viaje muy largo.

—Vas a encontrarte con alguien.

Se rió, muy nerviosa, y tosió.

—Sería justo, ¿no? Dios mío, bien que lo merezco.

El cigarrillo le estaba quemando los dedos. Ella se dejaba quemar.

6

Al final se apagaron las luces, que era una manera no muy china de echarnos, y anduvimos un par de cuadras bajo los árboles. Ella señaló vagamente hacia las casas de tejas rojas, en una callecita angosta que desembocaba en la playa.

—Yo vivo allí —dijo.

Entonces se detuvo. Se apoyó de espaldas contra una pared.

—Te pregunté cuánto hacía que me buscabas —dijo—. No me contestaste.

Miró al piso; frunció el ceño. Vi que apretaba los dientes. Un perro ladró. Yo sentía calor. Estábamos bajo la luz de un farol; había mosquitos.

Ella dijo, de golpe, o disparó:
—Yo no lo vendí.

Y me miró fijo:

—Te lo juro.
Y agregó, deteniéndose en cada palabra:
—No sé cómo te llamás, ni quién sos, pero a Diego yo no lo vendí.
Yo estaba atónito.
—Te conozco la cara —dijo ella.
En ese instante supe que yo también. Pero, ¿de dónde? No tenía la más puta idea.

Entonces ella tomó distancia y me enfrentó y dijo:

—Viniste a matarme.
Pensé que debía irme. Me di cuenta de que no debía. Tampoco quería.
—Yo me cansé —murmuró—. Ya estoy demasiado cansada, yo. Harta. ¿Me entendés?
No me tembló el mentón cuando dije:
—No vine para eso.

La agarré por los brazos y le atraje la cara. Con los rostros casi pegados, la miré al fondo de los ojos y le hundí los dedos míos en los brazos, y le repetí:
—No.
Entonces ella fue una catarata. Me contó una historia ocurrida en la ciudad nuestra, un par de años atrás.
Ella había ofrecido su apartamento como enterradero. Diego se había escondido allí. Había estado algún tiempito; habían vivido juntos. Un día él se fue, sin avisar. Cruzó el río y regresó a su país. No bien llegó, cayó preso. Ella no lo había vendido, me dijo. Me dijo que no lo había vendido y yo le creí. También me dijo dónde quedaba el apartamento: y recordé. Supe quién era Diego, el amigo del Lobo. Yo había estado allí una noche. Un rato, no más. La cara de él se me había borrado: la memoria guardaba una marca de cigarrillos, rara para mí, y su manera de hablar como susurrando. Diego había caído preso en la Ciudad Grande; le habían metido un balazo en una pierna. Me lo había contado el Lobo, una noche de invierno. Yo recordaba esa conversación palabra por palabra, porque ésa fue la última noche que vi vivo al Lobo.

7

Me preguntó si los muchachos creían que Diego había caído por culpa de ella, y yo le contesté que no, que yo supiera, y entonces suspiró y me dijo:
—Hace dos años que ando a los saltos. ¿Cómo es que se dice? Entre dos fuegos, así. Ufa. Ya no doy más. No quiero líos. Quiero que me dejen tranquila. Es lo único que yo le pido a Dios.
El mar había invadido la arena y golpeaba las rocas. Se veían las lucecitas de un barco en el horizonte.

Ella dijo:

—Voy a estornudar. Siempre me pasa cuando me pongo nerviosa.

Y estornudó.

8

Habló sin parar. Estaba metida en un hueco entre dos rocas, con el mentón en las rodillas, y yo le encendía cigarrillos, uno tras otro, y la escuchaba en silencio.

Me contó de la agonía de un caballo enredado en una alambrada de púas, y otras imágenes que la perseguían desde chica. Me dijo que se había enamorado por primera vez cuando estaba en la escuela, en quinto año, él era hijo del panadero, un forajido, todas las madres lo odiaban: ella lo miraba de reojo mientras cantaban el himno. Después rompían fila y ella se chocaba, pum, contra el busto de Artigas. De chica, ella soñaba con ser bailarina de cabaret. Quería andar con plumas de colores en la cola. Deliraba por las plumas; quería sentirse pájara y volar y pecar. Me contó de su madre, también, y pude imaginarla: no religiosa, sino bíblica: que no insultaba, pero maldecía: había muerto, fulminada, el día que supo que su hija no era virgen.

Yo quería saber más de la historia de Diego. Sentía que había, en esa historia y en esta mujer, un misterio que me llamaba y se me escapaba. Ella ya no hablaba de eso.

Me fue ganando un sueño enorme, una sensación de pesadez y dulzura. Las palabras me sonaban cada vez más lejanas; pero me gustaba escucharla. La muchacha pálida era un poco maga para contar sus cosas.

De pronto, ella me agarró del brazo y me sacudió:

—¿Qué es eso?

Me di vuelta; me froté los párpados.

Encima del murallón brillaban, deslumbrantes en la negrura de la noche, dos ojos dorados.

—No sé —le dije—. Un gato.

Alcé la mirada hacia el cielo de aquel país. Era un cielo diferente del nuestro. Estaba en eso, cazando estrellas, cuando ella dijo:

—No das más de sueño, ¿no? Porque hay algo que me gustaría contarte.

Y luego, como disculpándose:

—Es la primera vez que puedo charlar de esto.

También me gustaba su voz un poco ronca.

Le acaricié la cabeza. Ella cerró los párpados, sonrió, recostó la cabeza sobre mi pecho: habló sin mirarme.

Yo no sentía deseo. No tenía ganas de ella, sino de su historia: sentía fraternidad y curiosidad por ella y por aquel hombre que ella llevaba, se veía, tatuado en todo el cuerpo. Busqué cigarrillos. Mover un brazo me costaba un triunfo. Ella dijo:

—Yo sabía todo. Mucho más de lo que él suponía. Pensaba que

podía pasarle algo y eso me daba un miedo espantoso. Un día él abrió la puerta y afuera estaba la policía. Pero no era por él; era por el viejito de al lado.

—¿Qué viejito?

—El violinista. El portero pensó que se había muerto adentro y llamó a la policía para voltear la puerta.

—¿Y estaba?

—No. Dos por tres al viejito se lo tragaba la tierra. Desaparecía. Andá a saber adónde se iba. Se le había muerto la mujer y se había quedado solo. Era feúcho y tristón. Estaba arrinconado; y vivir se le importaba un pito. Por la ventana veíamos cómo la casa de él se venía abajo. Se le cayeron las cortinas y se le rompió la persiana. El viejo metía maderitas entre las varillas para que entrara algo de luz. Cuando oscurecía, sacaba las maderitas. A veces tocaba el timbre y le pedía a Diego que lo dejarar entrar para charlar un poco. Diego le desconfiaba. Desconfiaba de todos. De mí, no. Diego se despertaba y me decía: «Buen día, compañera.»

Se separó, apoyó un codo en la roca.

—Mirá —me dijo.

—¿Qué?

—Sigue ahí.

Los ojos dorados no parpadeaban ni se movían; nos vigilaban desde arriba.

9

Ella dijo:

—Diego era muy celoso, ¿sabés? Siempre andaba loco de celos. Desde el principio. Se metía en todo lo mío, las cosas que yo tenía, los lugares adonde iba, lo que hacía y lo que dejaba de hacer. Figurate. Todo lo hacía sufrir. El teléfono, la... ¡Qué manera de mortificarse, Dios mío! A veces yo llegaba tarde, o de mañana, y...

—¿Había otros hombres?

Vaciló. Dijo:

—Al final, no.

Entonces yo dije lo que dije. No por herirla: creo que mi voz fue el eco de otra voz que me lo reveló por dentro, y me escuché decir, muy naturalmente:

—Vivías de eso.

Ella empezó una explicación:

—Salía con...

Pero bruscamente me miró, chispas de desafío le brotaron de los ojos, y me contestó sin vueltas:

—Sí.

Me dijo que no había nacido para sirvienta de ningún hombre, ni para esclava de oficina o de fábrica, y con eso qué, me dijo. «No pedí nacer. Ya que estoy, me quedo. Y con eso, ¿qué?»

—Con eso, nada.

Se mordió una uña. Le arranqué la mano de la boca. Tenía las uñas todas comidas, y los dedos. De golpe, dijo:

—¿Sabés una cosa? Yo, a los hombres, en la cama, no los miraba nunca a los ojos. Mirarlos a los ojos me daba pánico.

Se rió, muy nerviosa:

—Tenía miedo de quedarme ciega, ¿sabés?

Hundió los dedos en el pelo.

—Yo...

—¿Yo qué?

Alzó las cejas, miró hacia el mar con ojos opacos. Se le endureció la cara.

—Yo me hice mujer con él —dijo.

Me olvidé de que tenía sueño.

Estuvo largo rato callada, paralizada, y yo también.

Se mordió los labios. Una gotita de sangre le resbaló hacia el mentón.

Una estrella errante atravesó el cielo y se perdió. Tuve ganas de señalársela para que pudiera pedir tres gracias, que mucha falta le harían, pero no me animé.

Por fin, se movió. Sacudió la cabeza, triste, y dijo:

—No entendés nada, ¿no?

Y dijo:

—Yo no podía decírselo. El nunca me iba a creer.

Y dijo:

—Le hablaba de otros hombres, para que él no supiera lo mucho que me importaba.

La espuma de las olas, luminosa de luna, se rompía a nuestros pies y nos salpicaba con gotitas blancas.

—Nunca le dije nada. Me hubiera sentido muy cretina. Diego tenía una maquinita de dudar en la cabeza.

Echó humo y tuvo un ataque de tos.

—Además... Lo nuestro fue una cosa de gente grande.

Estuvo callada y después movió la cabeza y dijo:

—Pero yo no sabía que existía esa... Esa... ¿cómo decir? Esa alegría de los músculos.

10

Sentí, en la nuca, el disparo de electricidad de los ojos del gato. Me di vuelta, miré hacia arriba y confirmé: los ojos, fosforescentes, inmóviles, seguían reinando desde su trono de sombras.

—¿Quién sos vos para juzgarme? —protestó la muchacha pálida.

Pero yo no había abierto la boca.

Advertí, entonces, que ella se levantaba y subía, de roca en roca, hacia los ojos dorados. La vi agacharse, le adiviné los murmullos que el ruido del mar apagaba. El cuerpo de ella se interpuso entre los ojos y yo.

Y de pronto pegó un alarido.

11

Se estaba mirando la mano, como atontada. Vi las marcas de la mordedura.

—Ese gato tenía la rabia —dijo.

Para hablar, tuve que obligar a la garganta. Al pararme, me había mareado; me costaba caminar. Creo que fui sincero: dije que los perros transmiten la rabia, pero los gatos no. La sueñera había estado esperándome, al acecho, y ahora me arrastraba. La mano de ella empezó a hincharse.

—Sí —insistió—, tenía. Ese gato de mierda tenía la rabia.

Encontramos un marinero que dormía de espaldas contra el murallón de piedra de la playa. Nos contestó sin apuro y sin enojo, mientras daba las primeras pitadas a un cigarrillo. Había que perseguir al gato y atraparlo, para saber.

Ahí anduvimos, agachados los tres, llamando gatos en la oscuridad. Teníamos una sola linterna. Vimos gatos de todos los colores y tamaños. Nosotros maullábamos y ellos nos contestaban, se asomaban, se deslizaban por las cornisas y huían.

Cada pocos metros yo me sentaba en el suelo y juntaba fuerzas para los próximos pasos. No jadeaba, porque no tenía aire ni para eso. Tampoco parpadeaba: donde cerrara los ojos, me dormía.

El gato negro, de ojos dorados, no apareció. Era inútil buscarlo entre otros gatos.

12

La mano de ella se puso de color morado. Ya no podía mover el brazo. No se quejó. Tenía que ir al hospital. Quiso ir sola. El cuerpo se me había levantado en huelga: yo le daba órdenes y él no se movía. «Compañero cuerpo —le pedí—, usted no me puede fallar.»

Para ir al hospital teníamos que llegar a la autopista y esperar que la Divina Providencia nos mandara un taxi. La autopista quedaba al otro lado de una cuesta empinada y larga.

La luna estaba bien alta en el cielo. Pronto sería borrada por el nuevo día.

Ella no gimió, ni lloró, ni dijo nada. O casi nada. Solamente dijo, cuando bajamos del taxi:

—No sé quién sos. No sé nada de vos. No sé por qué te conté todo eso. Es todo mentira.

Tenía la mano cada vez más hinchada. En el hospital le inyectaron suero. Yo me quedé afuera, esperando. Me senté junto al portero, que tenía uniforme de general. El me hablaba de los casos mortales de rabia que había conocido en tantos años de trabajo.

Yo me masajeaba las piernas. Me temblaba el mentón y todo el cuerpo. Sentía mucho frío y mucho calor.

Ella salió con la mano vendada.

Me dijo, con voz ronca y seca, que tenía que ir a la capital, al Instituto Antirrábico, durante catorce días, todos los días, para darse

inyecciones. La primera inyección era a las ocho de la mañana. Prometí acompañarla y ella se alzó de hombros.

Cuando volvimos al mar, ya se alzaba en el horizonte la bruma del alba. De la bruma se desprendió, con la primera luz, un barco pesquero. Estaba anclado, solitario, frente a la playa.

Subí las escaleras, con movimientos de sonámbulo, y me desplomé en la cama. Me propuse dormir una hora. Creo que alcancé a poner en su sitio la aguja del despertador, pero no le di cuerda.

Me desperté a las cuatro de la tarde.

13

La busqué.

Recorrí, casa por casa, la cuadra donde me había dicho que vivía. Yo no sabía el nombre. Ofrecí lo que pude: la cara, la blancura de la piel, las ropas; el pañuelo en el cuello, las sandalias. Nadie había visto. Nadie había oído.

Anduve por la costa, persiguiéndola; caminé y pregunté; insistí. Sabiendo que era inútil, fui hasta la capital.

Era muy tarde cuando volví. El mozo del restorán chino estaba barriendo el piso con aserrín. Se apoyó en la escoba: me sonrió y asintió con la cabeza. No me dijo nada.

Me fui a dormir. Sueño tenía, y mucho, pero me revolvía inútilmente entre las sábanas. Si ella no lo había vendido, me preguntaba, ¿de qué tenía miedo? ¿Por qué venía corriendo sin parar desde hacía dos años? Reconstruí lo que ella me había dicho, frase por frase: ya no podía buscarla a ella, y me puse a perseguirle las palabras. Me preguntaba también otras cosas y no entendía por qué esa historia, de la que poco o nada sabía, me atraía tanto. Imaginé el amor, desesperado y mudo, que había ardido entre esos dos peregrinos condenados a estar siempre como de paso.

14

Me despertó el sol.

Di un par de pasos, mareado, y abrí la ducha. Me senté en la cama, con la toalla en las rodillas. El agua repiqueteaba fuerte contra el piso de cemento del baño. Me quedé sentado un rato largo, pensando en nada y mirándome los dedos de los pies. La cama hervía, recalentada por el sol de la mañana. Ríos de transpiración me resbalaban por el cuerpo desnudo. Entonces me sequé y me vestí. Me puse los mocasines.

La ducha seguía abierta. Me di cuenta de que no me había bañado. Desvestirme me daba pereza. Cerré la canilla y salí.

Caminé a la sombra de los almendrones.

Recordé mi promesa del hospital. Un buen cuento de amor: me vinieron ganas. Esta vez iba a probar en serio. Valía la pena. Yo sabía que también en esto uno puede terminar sintiéndose asquerosamente

solo. Pero siempre iba a ser mejor que mandarme una carta a mí mismo y, además, así me ahorraba el viaje hasta el correo.

Busqué un buen lugar, mitad sol, mitad sombra; me senté, pedí un café cortado.

Allá arriba, en un balcón de madera calada, una muchacha se estaba peinando. Otra se hamacaba entre los árboles y tarareaba una tonada antigua. En el centro de la arena, otra muchacha se desnudaba. A mi alrededor crujían las hojas y las palomas levantaban vuelo corto. Las personas y las cosas daban sombras de colores y los cerros eran más azules que el cielo y el mar. El aire doraba todo lo que tocaba. Pensé en el asombro de América en los ojos de los conquistadores.

Tenía las piernas al sol. Un estremecimiento agradable me recorría el cuerpo.

Revolví el cortado, bebí un sorbo.

Saqué la birome del bolsillo de la camisa. La probé. Funcionaba. Doblé las hojas blancas por la mitad, formando un cuadernillo.

Sentí miedo.

Vinieron imágenes, caras, voces. Vino la muchacha pálida. Vino Diego. Los sentí adentro, revolviéndose en mí, y al principio ellos eran nada más que preguntas que me dolían y después eran rostros enmascarados y cuerpos envueltos en niebla, y las máscaras caían y se desgarraba la niebla y después ya nada separaba mi curiosidad de su misterio; y al final yo era Diego, y yo era ella. Entonces ella tuvo un nombre, se llamó Mónica, y su casa fue una trampa de la policía. Comprendí que ella se había perdido para salvarlo. También supe que nunca había podido decir esto a nadie. Sentí piedad por ella; quizás admiración.

Los imaginé convertidos noche a noche en un solo animal furioso de dos cabezas, inmortales cada vez por un ratito; imaginé el despertar del animal por las mañanas, cuando parpadeaba ante la luz del sol y se desperezaba con los cuatro brazos y nadie sabía quién era el dueño de esa rodilla, ni de quién era este codo, o ese pie, o aquellos dedos. Imaginé la última mañana, la suerte estaba echada, él no lo sabía, se revolvió entre las sábanas, la buscó con la mano. Abrió los ojos. Le vio la nuca. Mónica estaba de espaldas, vestida con un jersey entero, y tenía una cartera en la mano. Ella miraba por la ventana. Diego iba a decirle: «Buen día, compañera», pero la nuca se anticipó y le dijo:

—Andate.

—¿Cómo?

—Andate, Diego. Ahora. Yo bajo. Prefiero no estar.

El iba a preguntarle:

—¿Ya no me querés?

O por lo menos:

—¿Ya no querés estar conmigo?

Pero se quedó callado, cara al techo, mientras Mónica salía. Diego escuchó el clic del picaporte de la puerta de calle y el chasquido del ascensor, y entonces se levantó y entró al baño.

Ella caminaba por la vereda, apurada, sin volver la cabeza. El viento le secaba las lágrimas.

Vi a Diego marchándose, de espaldas, con una mochila al hombro. Lo vi cerrar la puerta. Pronto caería preso, en la Ciudad Grande, y la policía le encontraría en el bolsillo una foto de Mónica. Al recordarlo, al inventarlo, yo ya lo sabía: él, todavía no.

Sobre la mesa del living, *debajo de un cenicero, vi un papel con palabras recién escritas.*

La vi a ella, volviendo. Pronto empezarían, para ella, el acoso y el miedo, y ella tampoco lo sabía todavía.

Imaginé el rencor helado del tira que pocos días después iba a abrir la trampa, ya enterado de que la encontraría vacía. Lo imaginé de lentes negros, y con la foto de Mónica en una mano. Imaginé la pateadura que ella recibiría, y las palabras:

—Hija de mil puta. De ésta no te salvás.

Y las palabras:

—Vamos a correr la bola de que vos lo entregaste. No te vamos a matar nosotros. Que te maten ellos, los amigos del machito tuyo.

15

¿Por dónde iba a empezar mi cuento? Pensé que la carta que Diego dejaba sobre la mesa podía ser un buen comienzo. Escribí la carta:

Te digo chau y mil gracias por todo.
Cosa corta la vida, ¿no?
Te robo un guante. Perdoname.
Olvidame pronto.
No. No me olvidés.
Quiero que tengas alegría. Te deseo eso. Paz no, porque te quiero viva.

Encendí un cigarrillo. Leí lo que había escrito.
Alcé la cabeza: el mar resplandecía.
Bebí el resto del cortado. Llamé al mozo; pedí otro.
Retomé la lapicera y empecé a transpirar.

EDUARDO GALEANO

Apartado Postal 2446
BARCELONA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

APUNTES INICIALES SOBRE «VISPERAS», DE MANUEL ANDUJAR

Rafael Conte, que ha estudiado con largueza y penetración la narrativa de la *España desterrada,* dice refiriéndose a *Vísperas* (1) que «se trata del viejo intento de siempre: convertir la vida en literatura y viceversa» (2). Totalmente de acuerdo con sus palabras: novelar no es más que eso, por muchas vueltas que la crítica haya querido darle al asunto; y han sido muchas. Novelar es plantearse seriamente y en su totalidad la pugna entre la realidad histórica y su materialización literaria, y *Vísperas* es un ejemplo relevante de tan arriesgado juego. Porque de la historia dramática de un tiempo crucial y conflictivo, de *una encrucijada decisiva en la historia del país* (*que es el punto de* partida de las anécdotas que conforman la trilogía narrativa de Andújar), llegamos a la tensa y compleja materialización literaria de tales decisivas circunstancias. No existe en ningún momento de la obra una intención autobiográfica (por mucho que de las experiencias vividas pueda haber en el material aportado a las novelas); ni siquiera se intenta una reconstrucción narrativa de unos hechos determinados, o de realidades *comprobables.* Manuel Andújar va mucho más allá, arriesga *cuanto tiene en la jugada más peligrosa,* y *por ello la más positiva*: crear unas ficciones a partir de determinadas peripecias individuales, y lograr que sean esas ficciones, por sí mismas y no por sus nexos más o menos reconocibles, las que sirvan de irrefutable testimonio de aquel punto de partida.

Vísperas se compone de tres historias independientes, no relacionadas entre sí (3), pero que —como también advierte Rafael Conte— mantienen una firme y soterraña unidad: «la exploración de aspectos de la realidad española», «*la exploración de la entraña española*». Historias de familias, o de grupos perfectamente determinados, limita-

(1) Manuel Andújar: *Vísperas.* Alianza Editorial. Madrid, 1976, 3 vol. Existe una edición española anterior, de 1970, donde se recogen las tres obras en un solo volumen.

(2) Rafael Conte: «La obra narrativa de Manuel Andújar, unas vísperas que lo siguen siendo» *El País.* Madrid, 4 de agosto de 1976.

(3) A pesar de la independencia de cada una de esas historias, en *El destino de Lázaro,* con la aparición de Jacinta, se vuelve a hacer referencia a personajes de *Llanura* (Benito, Gabriela), pero no pasa de una mera conexión a través del recuerdo *(vid.,* p. 22).

dos y característicos, pero que desbordan esas fronteras, adquieren valor, al centrarse en peripecias individuales; no en este o aquel personaje único, en este o aquel héroe (que yo creo que no los hay; al menos, en el sentido convencional del término), sino en el esfuerzo del personaje, o de los personajes, por conformar su mundo (y el de la ficción) frente a las fuerzas que sobre ellos convergen. Lo que sucede es que (y aquí es reconocible la maestría del autor), poco a poco, se nos revelan como testimonios implacables de una historia colectiva que nos pertenece. En un mundo dominado por el mezquino egoísmo se hace imposible una lucha medianamente justa; en un ámbito en el que campean libremente, oscuramente, la hipocresía y la insolidaridad, todos los intentos por liberarse de esas tiranías han de acabar irremediablemente en la frustración. *Vísperas* pugna por arrojar algo de luz en medio de ese oscurantismo dominador de la vida española, y especialmente vivo en las circunstancias históricas que sirven de supuesto a la obra. *Vísperas* trata de ser una explicación moral, pero también simbólica. Necesariamente tengo que volver a las palabras de Rafael Conte:

> ... sus libros [...] suponen una radiografía de una realidad con una ambición de crítica moral. Y al mismo tiempo, en su elaboración formal, los objetos, los personajes, los hechos, los escenarios, se convierten en auténticos símbolos o, al menos, se comportan como elementos de esa misma crítica moral.

Son tres peripecias individualizadas y distintas, pero abiertas a la incertidumbre y a la esperanza. Son *vísperas* no sólo históricas, sino también procesos que no llegan a concluir, que se precipitan en el vacío de un inmediato futuro perdido. Por eso cada una de las historias acaba cuando comienza el verdadero problema, cuando queda planteado el drama: cuando la existencia que los personajes (aparentemente muy seguros de sí mismos) han construido para sí y para los suyos, es la propia faz de su derrota, puesto que ha sido edificada sobre la cobardía, el miedo y el egoísmo. La tierra, la mina y la industria, además de la clara referencia a una sociedad depauperada, se convierten en verdaderos protagonistas, en fuerzas capaces de arrastrar a sus posesores a la expectativa de una existencia cuya continuidad no pueden dominar, cuya seguridad se ha transformado en miedo. Todos estos personajes viven sus *vísperas,* reconocen que nunca su hora llegará, ni su destino habrá de cumplirse, porque ellos, con su actitud, lo han ido alejando, lo han convertido en inalcanzable. Y así lo reconocen al final, cuando ya no existe solución alguna posible

Por todo ello, hablar de estas novelas de Manuel Andújar exige, en primer lugar, un análisis de los personajes y del medio que habitan; al menos un esfuerzo por determinar su carácter y sus funciones como elementos narrativos. No olvidemos que toda la obra de Manuel Andújar es fundamental y primordialmente una creación literaria («*al menos, para mí, es la literaria la única forma que tengo* de expresarlo y de buscarlo»); la construcción de una ficción por medio de la palabra; y que, consecuentemente, personajes y ámbito no pueden ser únicamente reflejos o síntomas de una historia concebida *a priori*, sino que son verdaderas construcciones literarias; esa creatividad es la que les otorga *su* verdad, *su* realidad. Personaje y lugar polarizan así una relación dramática, una tensión agria o irónica que es precisamente la novela. La historia se fija en los personajes, y a ellos pertenece; la trama sucede mientras ellos no sólo la viven, sino mientras la reconocen, mientras reflexionan interiormente sobre ella. Es más, me atrevería a decir que sólo entonces es cuando adquiere su plenitud.

En las tres novelas asistimos a un proceso similar: de una parte, se nos cuenta una anécdota, que fluye, digamos, linealmente; suceden cosas. Pero, en un segundo término, estas cosas se ven doblemente representadas, de forma simultánea además, porque, valiéndose de una flexible utilización del estilo narrativo —directo o indirecto—, el narrador nos permite descubrir de qué forma la anécdota influye en el individuo y lo transforma progresivamente. Hasta lo meramente descriptivo se interioriza, y mantiene una determinada tensión para retomar siempre el objetivo fundamental de la misma, para hacer perfectamente reconocibles los centros de interés del relato. Observemos tres fragmentos suficientemente explícitos:

> Mientras la aguja sigue su recorrido y del despacho no parten rumores ni toses, Gabriela, paulatinamente, se sobresalta. Todo lo que había olvidado se reprodujo en ella, de golpe, con esa temperatura indefinible, suprarreal, que revisten los hechos extraordinarios en las mentes tiernas. Llegan, y ya es bastante, las inflexiones de voz, el plástico detalle de un vocablo que emerge del conjunto de las frases airadas. En este momento adquirían corporeidad y *sentido, se ligaban a expresiones sueltas que más adelante* musitara doña Marina. Le era fácil, sacudida por un cúmulo de nostalgias y resquemores, reconstruir lo esfumado, dotarlo de íntima seguridad, de fluencia. La hipótesis se formulaba en su interior con abrumadora veracidad, con firme contorno. «Naturalmente, no me equivoco», reflexionó (*Llanura*, p. 11).
>
> Artemio, el hijo de Colás el tabernero, se puso un clavel en la oreja de miniatura y sonreía sin ton ni son para que los dientes chicos, insolentemente blancos, le luciesen. Con un gesto pre-

sumido se apretaba el cinturón al paso de una moza en estado de chicoleo. El corro de talludos, tomando el sol y divirtiéndose incluso con la polvareda, el *Jilguero* les sacaba las trizas de pellejo a las solteras que desfilaban aguijoneadas por el afán de novio. Pero en tanto que asestaba su sátira, el pensamiento, el muy cuitado, le volaba hacia doña Gabriela *(Llanura,* p. 71).

Noche en vela, temblando de escalofríos. En la oscuridad, en el silencio, se esfuerza por adivinar y recomponer la fisonomía del *otro,* pero no le es posible, no dispone de ningún indicio. Es como si girara ebrio en el vacío, le envuelve una impresión ceñida de mareo, de torbellino que le desquicia los pulsos y enfebrece las mejillas. Intuye, por expresiones recogidas al azar de trajinantes y arrieros, y maliciosos decires de los camaradas de la escuela, de qué clase de relaciones se trata. Comprende vagamente la misteriosa violencia que le arrebató a la madre —y es un dolor que le estruja las sienes—. Descubre un universo, recóndito e ilimitado, que palpita obsesivo y absorbente a su alrededor *(El vencido,* p. 27).

El personaje llega incluso a hacer suyos, a interiorizar, lugares y sucesos, o a reflejar su verdadera condición por medio de gestos sabiamente revelados por el escritor:

Lejana y tibia, suave, se le desgranaba la tristeza, distintivo suyo tan perceptible en el fugitivo fruncimiento de la gruesa boca de colgante labio superior, que se enseñoreaba de la bóveda orgullosa y limpia de la frente, que se estremecía en el batir temeroso de la garganta, junto a la crucecita *(Llanura,* p. 9).

Los ojos de Gabriela, brillantes, de rígido pestañear, con quietas y afiladas emanaciones, no miraban entonces a ninguna parte *(Llanura,* p. 14).

El esfuerzo literario, la trabajada manipulación de la escritura no admite dudas, porque (y lo veremos más adelante) Manuel Andújar consigue todos estos matices, hace válidos y reales literariamente hablando a estos personajes, por medio de la especial tesitura narrativa que utiliza, por la pureza del arte de contar, que es a estas alturas, a fuerza de ocultarse y olvidarse, un verdadero —y refrescante— descubrimiento.

Nuestro escritor no ha tenido que *inventarse* una nueva *manera:* sus personajes, el sentido de su obra y la construcción del relato parten —sin lugar a dudas— del realismo burgués decimonónico, y en especial de Pérez Galdós, cuyo tono narrativo es reconocible a cada paso; pero sucede que Manuel Andújar sabe suplantar la tendencia excesivamente catastral, minuciosamente expositiva del escritor canario por medio de la fuerza reflexiva que la narración (la voz narradora) de *Vísperas* pone de manifiesto, y por la indudable

acentuación del sentido de la intriga, del interés y de la sugestión narrativa. Las novelas de Andújar son, en este orden de cosas, un admirable ejemplo de herencia literaria bien entendida, de labor exigente de transformación antes que de fácil aclimatación de fórmulas establecidas, sin que por ello haya de confesarse temor alguno en reconocer paternidades.

Pero, además, esa reflexión de los personajes se apoya en una serie de contactos con el entorno que les es propio, o con otro más amplio que les sirve de referencia. La importancia del lugar es decisiva en estas novelas no sólo por las específicas relaciones que permite entre los personajes, sino también por los condicionamientos que les impone, fundamentales para entender el proceso evolutivo de los mismos. Estas relaciones crean una sensorialidad ambiente y determinan una serie de peculiares influencias que, por una parte, concentran la atención en lo imaginista y lo sensorial.

> Era al anochecer. Flameaba la lumbre de retamas en la cocina. Desprendía el fuego un crudo resplandor, dejando en sombras oscilantes, de conseja, el cubo del zaguán. En la sartén rehogábanse las gachas dulces de noviembre. Clotilde, sentada en una silla baja, zurcía, observando a Gabriela, como si quisiera aprehender y medir el latido de su vientre. Crujió en un bache demasiado hondo la rueda de un carro, en la tiniebla se prolongaron los ladridos (*Llanura,* p. 32).
>
> Bajo la colcha el cuerpo armónico vibraba con maravillosas irradiaciones en la quietud, el pecho agitábase en un vaivén de ola rizada y todo el rostro se coloreó hermosamente. En su piel resplandecían las amapolas, sesteaban las margaritas en el tibio vello de su labio fatigado, mientras que en la frente se traslucían nubes y cielo, y en el declive, más oscuro, de la garganta creía ver la mineral entonación de las colinas mondas. El paisaje existía en Milagros (*El destino...*, p. 129).

Y, por otra, conducen hasta una narración sugerida donde acción y sugestión literaria forman una unidad singular. Manuel Andújar ha sabido mantener, en todo momento, esta tendencia al formalismo, al imaginismo de estirpe barroca, dentro de los parámetros de la narración, sin violentarla nunca; ha hecho que viva en ella y la nutra. Como se ha visto, su prosa tiende a la metáfora y, con ella, a la transmutación de la realidad que se opera en la reflexión del personaje. Pero no pierde nunca el objetivo primordial: la historia contada. A ella sirven, a ella se pliegan todos estos recursos, y nunca operan como una sucesión de estereotipos.

El ambiente así creado influye entonces de manera irracional, misteriosa, en los sucesos; o bien es una mera referencia inquietante:

> Y Miguel se estremecía, aterido, tembloroso bajo un pasmo

que se le colaba, cual cuchilla de viento invernal, en el tuétano de los huesos *(El vencido,* p. 15).

Gabriela esperó, súbitamente inquieta. Durante todas estas semanas, pensaba, Alejandro no cesaba de cavilar. Mal presentimiento.

Allá en lo hondo de la cuadra relinchó el jaco *(Llanura,* p. 37).

O bien se configura como la presencia de verdaderas fuerzas telúricas, o esotéricas, que coadyuvan a dar un carácter sugeridor a la anécdota y evidencian la estirpe netamente española de su prosa, que nos recuerda los procesos literarios de García Lorca o Valle-Inclán, autor este último de quien la prosa de Manuel Andújar revela algo más que una mera influencia. No se trata de afiliarse fácilmente a lo patético o sensiblero, sino de conseguir aquella tensión sostenida a que aludíamos más arriba y una personalidad muy definida, una peculiaridad indiscutible:

> Es inútil porfiar. Pero vendrá un día en que no te olvidarás de ésta, cuando sea tarde. No lo puedo evitar. Y sé que no te ata tu mujer. La he visto, la he seguido. Pasea por el Parque, con el niño, muy tranquila, no para la aguja de gancho... No desperdicié un detalle, ni un parpadeo suyo. Te casaste a tientas, galán. Esa no es tu índole, te deja con sed en la boca. Tú, y todavía no lo sabes bien, deseas algo más *(El destino...,* p. 77) .

O bien, por último, se produce una plena relación irracional o mágica:

> Don Nicolás clavó las espuelas al caballo y huyó. Se multiplicaba en la modorra nocturna el eco agorero de los cascos *(El vencido,* p. 236).

Así podemos concluir claramente, con Rafael Conte, que la obra de Andújar se puede definir como «un intento de *realismo simbólico.* Paradoja sólo aparente: ¿cómo puede el simbolismo, que exige técnicas más bien abstractas, aliarse con el realismo, que las utiliza concretas y testimoniales? Ambos conceptos, hay que confesarlo, están desvirtuados. El realismo es *intencional,* no técnico, y el simbolismo es *ético,* no simplemente estético».

Estas relaciones ambientales, y las que son producto del enfrentamiento entre los personajes, pueden aparecer en algún momento un tanto melodramáticas. Podría suceder que algún lector despistado zanjara la cuestión de un plumazo achacando a la prosa de Andújar un anacronismo que es sólo aparente; mejor, que es una de sus más relevantes virtudes, habida cuenta de que se trata de un recurso más que confirma esa riqueza extraña y sugestiva de su prosa. Hemos de pensar que tal carácter melodramático, y hasta en ocasiones el

tono abiertamente romántico de su narración, son sumamente eficaces en tanto que son formas de comportamiento vigentes en la situación sociohistórica que origina la novela; pero además opera en él una capacidad de distanciamiento, y de enfrentamiento crítico, que pone al descubierto las lacras de un determinado ambiente y de las fuerzas que en él se debaten; que es, a fin de cuentas, perfectamente coherente con la intención general de la obra. Es sintomático, por tanto, y fácil de explicar a la luz de estas apreciaciones, que sea en *El destino de Lázaro,* la última novela de la trilogía, donde este carácter se haga más patente, puesto que es la novela más sentimentalmente condicionada por la anécdota y por el propio *destino* del protagonista.

☆

«Lo que merece un estudio aparte es precisamente el texto de Manuel Andújar. Una prosa concentrada, de sabor arcaizante en ocasiones, tremendamente trabajada. Y no se trata de un formalismo apriorístico», escribe Rafael Conte. Ciertamente así es: Manuel Andújar produce sus historias a partir de la narración y del cuento en estado puro. La acción narrada (a pesar de la existencia de ese *doblete* reflexivo al que nos hemos referido) es una acción progresiva, no detenida, sin tránsitos ni cortes, porque ya la escritura posee la suficiente riqueza y flexibilidad para ejercer su función sin que se noten fallas o pliegues innecesarios. Quizá sea la última novela de la trilogía la que presente una más clara dispersión, pero también es verdad que existe en ella una mayor discontinuidad cronológica en el proceso anecdótico. Nada de eso es obstáculo, sin embargo, para que prime la narración:

> (Al despertar se arrepintió del deseo egoísta, de posesión absoluta, que la había dominado, inconscientemente. Al precio de la desventura de Esteban, labraba su felicidad máxima. ¿Y no era el sueño una expresión de ella misma?)
>
> Por entonces se interpuso el viaje a Madrid. A su regreso, Milagros no experimentó recelo alguno, sino un dolor discretamente piadoso. Intuía que Esteban se había lanzado a una experiencia fuera de su alcance y condición, en la que no intervenía ninguna mujer y que algo importantísimo... *(El destino...,* p. 137).

Esta soberanía del relato llega hasta poner de manifiesto el poder mitográfico del cuento, tanto en la narración de la misma anécdota como —sobre todo— en los casos en que se intercalan historias para-

lelas o coincidentes, contadas por el mismo autor o por alguno de sus personajes:

> —Cuentan que el señor marqués lo «pescó» con su esposa y en lugar de cortarle el pescuezo le fijó un plazo angustioso para que terminara de decorar el palacio. De lo contrario, sus perros lo despedazarían. El infeliz se afanó noche y día, sin parar, sin resollar. Al fin, a tiempo, pudo presentar estas maravillas. Su verdugo, para castigarlo de otra forma, lo condujo a la era, por donde está ahora la taberna de Manrique. Era en el mes de diciembre. Lo pusieron en traje de Adán y le mandaron que ahuecase el bulto, así, so pena de azotarlo hasta el último suspiro. No se tuvo más noticia de él. En cuanto a la adúltera, aseguran que se consumió de sonrojo y remordimientos. Le tapiaron las ventanas que dan a la plaza, no volvió a hablar con ser humano (*Llanura*, p. 35).

Pero, al igual que se mantiene la pureza de la narración, se mantiene también la verdadera autoridad del narrador. Su función nunca es confusa ni rebuscada. El narrador toma distancia suficiente frente a los hechos, la justa para conocerlos, pero también para determinar una relación crítica (de crítica moral en este caso) con respecto a la realidad y a la historia que le sirven de referencia. Realidad e historia que, por ello, *son* la ficción misma, nunca ésta es ilustración de aquéllas.

¿De qué recursos se vale el escritor para conseguir, sin forzados mimetismos y sin la servidumbre de las fórmulas, esta capacidad narrativa? Pues, simple y llanamente, haciendo que las voces de la narración no tengan por qué someterse a dictado alguno; haciendo que las personas del relato aparezcan espontáneamente, cuando la narración las necesita y sin que cumplan un requisito previo alguno; marcando las alternativas pasado/presente de la narración sin tener en cuenta los tránsitos cronológicos, sino específicamente las actitudes a las que sirven: se emplean como medios para fijar la atención o para marcar la distancia crítica aludida:

> Al día siguiente, temprano, Alejandro fue al Ayuntamiento. En la calle Real, las mujeres barren, sacuden el polvo, riegan los portales. El comerciante de tejidos cuelga en su fachada, como rótulo, un toldo de tela para sábanas gruesas, de pobre. Desde la botica, su cuartel general, Santiago lo saluda socarrón.
>
> —¡Qué madrugador! (*Llanura*, p. 42).

Los personajes toman la palabra cuando es necesario, cuentan también sus historias, que se intercalan sin violencias en la unidad general de la novela. Pero lo verdaderamente relevante, lo realmente singular de la prosa de Manuel Andújar y los que le confiere pecu-

liaridad y riqueza es el haber conseguido un lenguaje propio a partir de la espontaneidad de la lengua popular y coloquial; yo diría que a partir de un casticismo, pero manipulado, distribuido y utilizado de tal forma que no sólo elimina cualquier residuo de estereotipo, sino que se convierte en una formalización estética válida y funcionalmente satisfactoria. Una espontaneidad que no sólo es patrimonio del diálogo (como sería lógico pensar), de las voces de los personajes, sino que es singularmente destacada cuando actúa en el marco descriptivo. Los ejemplos son constantes a lo largo de las tres novelas; señalaremos únicamente algunos párrafos escogidos al azar:

> *El Jilguero* se sonreía, con propósito indescifrable. Subió de punto la escama de Pedro, con la sensación de que el otro le calaba el alma mientras él no sabía de la misa la mitad.
>
> —Creyentes viejos y de pro los de tu casa, los de más antigüedad en el pueblo.
>
> Las pesadas alas del anochecer trajeron un retazo de tinieblas, con el amago del relente. *El Jilguero* le dio otra vuelta a la tuerca.
>
> —Lástima que la suerte te resulte una pelandusca... *(Llanura,* página 75).
>
> En tanto que construcción, el palacio no era nada del otro jueves. Uno se hace cruces de las singulares emociones que debió representar para don Leopoldo, a quien de esta peregrina suerte endulzó el seco ánimo *(El vencido,* p. 10).
>
> Lázaro la interrumpía con un ademán fatigado y tía Clara se retiraba a rezar a su dormitorio. Por el corredor avanzaba la silueta desgarbada con una lentitud de pesadilla, los brazos pegados al cuerpo fofo, de soltera apoltronada *(El destino...,* pp .42-43).

Manuel Andújar ha conseguido asimilar a la literatura el lenguaje hablado de forma tal que esa utilización casticista de la palabra, además de acentuar el carácter sensorial de su prosa, ya señalado, revela la verdadera sustancia del contenido verbal. Insistamos en algunos ejemplos: «Estuvo a visitarla, a los pocos días de que usted llegara, por el paripé. Ya lleva un montón de años a cuestas. Es tío, en segundo grado, de Alejandro, y de fachenda se parece al abuelo, pero menos pulcro»; «En la rebotica se cuecen los pasteles. Y él se aprovecha, engorda la hacienda»; «Verónica, la bizca, ha salido del mismo palo. Como es ricachona, olvidan su fardo de pecados. Santiago se casó con ella para agenciarse el favor del marqués, del que fue manceba. Es su consejera de maldición, la peste. Todos, a la chita callando, reniegan de él, pero le doblan el espinazo» *(Llanura,* página 31).

Manuel Andújar se esfuerza por conseguir algo que ha sido muy mal entendido, cuando no despreciado, por la crítica habitual: dar al lenguaje cuerpo, encarnadura propia. No es la *musicalidad* o el

colorido, apresuradamente denunciados con harta suficiencia por los estetas del lenguaje (aunque de ambas cosas está bien provista la prosa de Andújar y no suponen lastre alguno), sino de vigor propio de las palabras, de una personalidad definida para cada una, hasta conseguir que sean mucho más certeras y sugerentes al mismo tiempo. Y junto a esta suma de espontaneidad y elaboración que evidencia el lenguaje, y como consecuencia de ella, se produce continuamente un esfuerzo para transmutar imaginativamente las situaciones a partir de una visión claramente realista, pero que resulta lo suficientemente penetrante como para poner de manifiesto la capacidad imaginativa de la narración:

> Esteban Olmos tenía, por aquella época, aspecto de gallo vivaz. Pecho abombado, que marcaba al caminar con paso medido y enérgico, y un exceso de carnes glúteas constituía, para su vejación, las referencias zumbonas de los conocidos, la fácil nota caricaturesca de su persona. Era, por lo demás, de esqueleto proporcionado, que chispeaba en una serie imprevisible de movimientos ágiles, de reflejos nerviosos. Los ojos saltones, de mirar penetrante y agresivo, se ovalaban en tierno dibujo. Aguda nariz de caballete y labios salientes completaban los rasgos disímiles más destacados *(El destino...,* p. 103).



Soy el primero en reconocer el carácter inicial de estos apuntes críticos sobre *Vísperas;* me consta igualmente que la complejidad de la trilogía de Manuel Andújar merece otros abordajes más interesantes, pero valgan estas notas como testimonio de una lectura que me ha deparado una gratísima sorpresa y, sin dudarlo, ha supuesto un rescoldo de confianza en medio del inseguro navegar de nuestra novela. Quisiera igualmente que estas anotaciones dejaran bien claro algo que, desde que me he dedicado a la lectura crítica de la novela española escrita en el exilio, se me antoja como su más aleccionadora enseñanza: que estos narradores no se abandonaron (como muchas veces se ha malinterpretado o se ha querido forzadamente afirmar) al fácil recurso de ofrecerse como víctimas de una situación tan trágica como injusta; no se han dejado arrastrar por la circunstancia de su concreta ubicación intelectual y política. Cuando todos ellos se han enfrentado con el compromiso de escribir una novela, que además tenía que ser directamente testimonial, se han preocupado básicamente por encontrar los medios literarios, las formulaciones estéticas adecuadas para que ese testimonio, además de su inmediata intensidad dramática, adquiriese sol-

tura y riqueza suficientes para superar y hasta *transfigurar* esa *realidad* de nuestros pecados, en nombre de la cual tantos y tan flagrantes desaguisados críticos se vienen cometiendo. La lectura de *Vísperas* estoy seguro que puede dar fe de tal aserto, y desde luego nos compensará —insisto en ello— del desaliento y del escepticismo al que parece habernos condenado nuestra literatura actual.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (Nava y Toscana, 16. LA LAGUNA, Tenerife).*

MEJICO: ESTRUCTURA DE UNA SOCIEDAD CAMPESINA

«Las ideas y las creencias mantienen relaciones con todas las demás manifestaciones de la vida cultural y material de una sociedad. El medio geográfico, la infraestructura económica, la evolución demográfica y la organización administrativa del Méjico colonial han influido sobre el desarrollo de la esperanza milenarista y sobre la aparición de movimientos mesiánicos.»

Con esta cita de Jacques Lafaye podríamos aproximar de algún modo el intento de su obra, dada a conocer al público bajo el título *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique (1531-1813)* (1) y que, en principio, se había presentado más extensa y como tesis doctoral, bajo la denominación de «Quetzalcóatl et Guadalupe. Escatologie et histoire au Mexique», que, a mi modo de ver, responde con mayor equidad al trabajo ahora comentado.

Nos presenta Lafaye el mundo mejicano a través de la historia de las ideas, mejor, de las creencias, quizá por ser ésta una forma de ver aquéllas. Mas, para dar mayor coherencia a este escrito, sería tal vez conveniente también trazar las líneas principales de otros aspectos del pueblo mejicano, como, por ejemplo, insistir más en la propia estructura social precolombina, de modo que se nos haga aún más visible esta unión, que el propio autor postula entre ecología, demografía, infraestructura económica, organización social, etc. De esta forma quizá podría verse de qué manera integran estos pueblos la civilización española, si se va a hacer esta integración de forma homogénea, qué factores van a posibilitarlos y qué otras variables hay que tener en cuenta al hablar del contacto de ambas culturas, como, por ejemplo, el tomar en cuenta la existencia de una pequeña parte de población negra que pasa a formar parte del cambio, pero

(1) Jacques Lafaye: *Quetzalcoatl et Guadalupe. La formation de la Conscience Nationale au Mexique* (1531-1813). *Prefacio de Octavio Paz.* Gallimard, París, 1974.

cuya influencia es considerable con respecto al grueso de la cultura. Este aspecto tan importante es pasado por alto por el profesor Lafaye.

Es decir, sentar las bases de la civilización azteca anterior a la conquista para poder comprender este proceso de cambio de las ideas que tuvo lugar con la llegada de otros credos. Vamos, por tanto, a sentar algunos precedentes etnológicos para poder facilitar en lo posible la comprensión de este estudio.

1) LA ESTRUCTURA SOCIAL DEL MEJICO PRECOLOMBINO

La forma de estructura social más frecuente en la Mesoamérica prehispánica es la de una jerarquía religioso-civil que combina sus cultos a través de oficios anuales. Este sistema es una forma de jerarquización estructurada permeable, al ofrecer a sus miembros la posibilidad de acceso a niveles más altos que los que ocupan en un momento dado dentro de la estructura social.

Este sistema jerárquico tendría forma cónica en sentido de que los niveles más bajos eran compartidos por mayor número de individuos, culminando en la clase o grupo social dominante que acaparaba los puestos directores y a menudo también las propiedades, cuando las concedía el rango heredado o adquirido. Había, no obstante, una cierta permeabilidad entre las profesiones, pudiendo éstas ser rotatorias, y también algunas posibilidades de alcanzar grados más altos de la escala social. Cuando cualquier problema afecta a la ciudad, por ejemplo la defensa para la guerra, la preparación del culto, etcétera. Todos los niveles participan por igual en la tarea. Generalmente, los cargos civiles y religiosos son alternativamente ocupados por una misma persona. En los niveles más bajos se ocupaban de tareas serviles o de escasa importancia, como la limpieza o vigilancia de la ciudad, en los más altos eran mayores también las responsabilidades.

Se encuentran, no obstante, diferencias en cuanto a la estructura, dependiendo de que se trate de una ciudad grande o de una pequeña; éstas han sido ya vistas por Tax en *The Municipios of the Midwestern Higland of Guatemala* (2), en el sentido de que en las ciudades pequeñas todos los hombres pueden alcanzar los más altos grados de la escala, mientras que en las grandes ciudades sólo una pequeña parte alcanza estos cargos.

Como vemos en el primer caso, el modelo responde a la des-

---

(2) Sol Tax: *The «Municipios» of the Midwestern Higland of Guatemala*, Ame. Anthr, 39, 1937, pp. 423-444.

cripción estratificada permeable, relativamente democrática, de que hablábamos al principio.

Una variable a tener en cuenta dentro de este sistema jerárquico es la edad del individuo; en general sólo alcanzan los más altos niveles de la escala las personas de alguna edad y que ya han trepado algunos peldaños en la escala.

Quizá la división fundamental para mejor comprender la estrategia del sistema esté en la tradicional división azteca, como señala Pedro Carrasco en «Civil-Religious Hierarchy in Mesoamérica», artículo contenido en su libro *Comparative Political Systems* (3) entre *pipiltin* y *maceualtin*, nobles y plebeyos, respectivamente. Ambas clases implicaban una diferencia en cuanto a *status* y *roles*, porque los nobles habían sido originariamente la clase poderosa en el aspecto económico y además del rango heredaban con frecuencia grandes posesiones de tierra o dinero, y también los puestos rectores de la sociedad y la posibilidad de transmitirlos en herencia. La capacidad de ascenso en el estado militar o sacerdotal se daba también con estas clases hereditarias, pues tenían posesiones y, como señalamos, la posibilidad de acceder a los más altos niveles de la jerarquía con respecto al común de la población.

Cómo se integran estas posesiones con el funcionamiento general de la población es algo que no deja perfectamente claro este estudio de Carrasco, sino que más bien apunta a la desaparición progresiva de esta clase social a expensas de plebeyos que van consiguiendo peldaños cada vez más altos, sea por medio de la guerra, o de riquezas conseguidas a través del comercio o de poderes políticos a través de las jerarquías eclesiásticas. Pero esta clase llegará a su completa desaparición con la colonización española, que va a reducir a todos los miembros de la sociedad a un nivel de campesinado empobrecido e igualitario.

2) «STATUS» Y EDAD EN EL FUNCIONAMIENTO SOCIAL

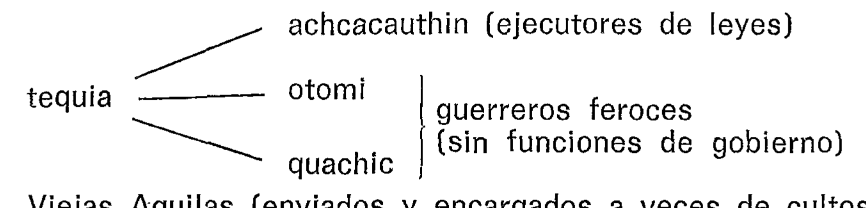
Vamos a señalar ahora cómo tenía lugar el funcionamiento de estas estructuras jerarquizadas previas a la conquista.

Existían dos estados, el militar y el eclesiástico, cuyos altos cargos eran acaparados por la nobleza, pero a cuyas filas acudían jóvenes para su formación. Ya anteriormente hemos dicho que los rangos de la escala jerárquica están limitados no sólo por la clase social a que se perteneciera, sino por la edad de sus miembros.

---

(3) Pedro Carrasco: «Civil-Religious Hierarchy in Mesoamerica», en *Comparative Political Systems*, Cohen and Middleton. N. York, 1967.

Existían, según Carrasco, dos tipos de Casas de hombres: la Casa de Jóvenes, que se dedicaban a la guerra y a los trabajos públicos, donde también participaban los plebeyos, y el Calmecac, que eran residencias sacerdotales donde iban la nobleza y algún que otro miembro del pueblo con vocación. Además de estos dos grupos sociales existían también los comerciantes, que estaban constituidos por extranjeros y algunos plebeyos, pero tenían también posibilidades de ascenso dentro del sistema. En ambas Casas de jóvenes el constante subir de grado o rango era acompañado por señales y ornamentos en el vestuario. Los jóvenes de clase baja entraban antes de la pubertad y se les dedicaba a oficios serviles. Cuando después de ésta iban a la guerra, los que conseguían hacer prisioneros tenían diferente tratamiento y reconocimiento, dependiendo del origen tribal y del número de cautivos que hicieran, y se les denominaba *Captores.* El mayor éxito en la guerra consistía en haber capturado cuatro prisioneros de los más bravos procedentes de ciudades enemigas: eran por ello calificados para altas empresas militares y cargos gubernativos. Los grados que señala Carrasco eran:



Viejas Aguilas (enviados y encargados a veces de cultos funerarios)

La forma de ascenso en la jerarquía eclesiástica no estaba del todo definida, pues era demasiado compleja por la existencia de templos dedicados a divinidades diversas. Sin embargo, a veces sacerdotes retirados de la vida religiosa conseguían posiciones en el gobierno.

3) «STATUS», RIQUEZA Y HONORES SOCIALES

Vamos a referirnos al tercer grupo social que entraba a formar parte de la estructura que ahora intentamos describir: se trata de los comerciantes, considerados en principio como grupo al margen, pero que estaban organizados, no obstante, de forma muy similar al resto de los grupos. Los jóvenes se agrupaban en bandas con sus líderes y a la izquierda de las expediciones comerciales al servicio de los comerciantes más viejos. Cuando sus incursiones les implicaban en la guerra, podían recibir títulos como los de los guerreros.

Había un medio mediante el cual el comerciante podía equiparar su rango casi al de los Captores. Se trataba de utilizar su fortuna

comprando esclavos para el sacrificio. La víctima equivalía al prisionero ofrecido por el captor y el comerciante recibía, entonces, el título de *Bañador* o *Purificador:* «el que ha purificado a alguien por el sacrificio», como nos relata Carrasco.

Los comerciantes tenían su propia organización interna y Cortes, sus líderes que formaban consejo para el gobierno interno y la regulación de los lugares de mercado. Además, los comerciantes ancianos eran huéspedes honoríficos de todas las funciones sociales de los demás comerciantes.

Existían asimismo grupos de cazadores que podían llegar a alcanzar rango en su ciudad, denominándoles entonces con los títulos de *Cazador Tequiua* y *Cazador Jefe.*

Las posibilidades de avance dentro de la escala jerárquica entre la clase militar y la clase sacerdotal se dan en el primitivo sistema clases hereditarias, y las diferencias de estas mismas clases vienen a hacer referencia a las implicaciones de tipo económico que las mismas comportaban.

La administración de la propiedad pública y la acumulación y distribución de bienes va primariamente al gobernante, sus oficiales, la nobleza, los templos y las Casas de hombres, y una pequeña parte de los bienes es distribuida entre los productores.

4) ORGANIZACION PRIMITIVA Y EL PERIODO COLONIAL

Carrasco habla de una cierta continuidad entre la organización primitiva y el período colonial, sobre todo en los niveles bajos de la sociedad, que eran mantenidos por los españoles para la recogida de tributos y la organización de trabajos públicos. Aún hoy se conservan títulos militares de grado inferior con sus oriundos nombres aztecas, que pasaron con la misma denominación al nuevo sistema colonial.

Otra similitud con respecto al estado religioso es que los misioneros dedican su atención preferente a los jóvenes, de la misma manera que sucedía anteriormente con las Casas de jóvenes.

Desde la mitad de la escala social, y en los altos grados de la jerarquía, tenía lugar en la civilización española una especie de gobierno dual, por el cual el antiguo grupo dirigente continuaba en el poder mientras los oficiales del nuevo sistema eran elegidos, y ambos grupos de dirigentes formaban el gobierno. Esta situación se mantiene todavía en las altas montañas de Chiapa, donde los oficiales del municipio gobiernan junto con un complejo grupo de oficiales que

forma un cuerpo especial, mezcla de elementos prehispánicos y coloniales, según afirma Gonzalo Aguirre Beltrán en su libro *Formas de gobierno indígenas* (4). En los archivos administrativos pueden consultarse las formas de gobierno y la organización oficial legal históricas de forma más precisa. Existe una continuidad —según afirma Carrasco— entre el antiguo sistema de elecciones oficiales y el actual. A veces se requerirá, como ya se ha indicado, *status* noble para estos cargos, y esto se mantuvo durante el período colonial. También puede verse una continuidad en la forma de alternancia de grupos en el poder, pues existía la prohibición para los nuevos puestos de ser reelegidos hasta pasados dos años. Se daba una correlación aproximada entre tlatoani-gobernador, tecutlaloque-alcalde y achcacauthin-regidores.

La estratificación social, como es comprensible en un sistema tan jerarquizado, también alcanzaba a la clase noble y muy profusamente por ser ésta hiperjerárquica, de modo que los que se alejaban en la escala dentro de esta clase iban cumpliendo menesteres cada vez más vulgares dentro de sus funciones, hasta reproducir casi por completo el total de la sociedad.

En este proceso de continuidad estructural a que nos referimos se da una casi identificación entre viejos y nuevos dioses y sobre todo en los respectivos rituales. Habría que añadir además que los lugares del culto se identificaban con relativa frecuencia, por ejemplo en el culto a Tonantzin, que luego fueron esos mismos lugares centros de peregrinación guadalupana.

Continúa también en la estructura el viejo sistema de adquirir prestigio a través del matrimonio.

5) DE LA NOBLEZA CAMPESINA AL CAMPESINADO RASO

Señala Carrasco dos importantes cambios que provoca la conquista española y que duran todo el período colonial y el siglo XIX: la eliminación de la nobleza como un grupo separado con rango hereditario, tenencias privadas de tierra y derechos exclusivos sobre cargos públicos. Esta clase fue reducida por la conquista al nivel de campesinado y son destruidos, por tanto, los antiguos centros de poder.

El segundo cambio fue la desaparición de la propiedad comunal usada para financiar funciones públicas, pues antiguamente el tributo sobrante y las tierras comunes o ganado de las ciudades o de her-

(4) Gonzalo Aguirre Beltrán: *Formas de gobierno indígenas.* Imprenta Universitaria, Anderson James. N. D., 1973.

mandades religiosas proveían una cantidad sustancial de la riqueza consumida en una ceremonia religiosa. La pérdida de estos bienes públicos acrecienta la importancia de la financiación individual de las funciones públicas. A partir de ahora, quienes financian individualmente estas funciones públicas reciben el oficio de mayordomos.

La sustitución del sistema jerárquico indígena por el español consistía fundamentalmente en una pretendida igualdad de oportunidades para alcanzar los más altos cargos y, sobre todo —esto sí es novedad—, un tomar a sus expensas, por parte de los funcionarios, las cargas económicas que el puesto lleve consigo.

Además de existir una continuidad en algunos aspectos estructurales basados fundamentalmente en sistemas de clases jerarquizados y en la continuidad en cuanto a ceremonias rituales y lugares sagrados, sin embargo el nuevo culto católico y las formas hispánicas del gobierno de la ciudad van a significar una ruptura respecto a oficios particulares o actividades diversas que expresaban parte de la estructura. En lugares campesinos donde existía muy poca estratificación sí debió de suponer políticamente un cambio considerable, así como en los centros estratificados y complejos donde la maquinaria burocrática se complicaba, sufrió una gran transformación al pasar todas a constituir una sociedad colonial y ser reducidas prácticamente al nivel de organización campesina. Con todas estas innovaciones la estructura social cambió, como era de esperar. La función del sistema jerárquico también sufrió variación, y pasó de ser un mecanismo para seleccionar al personal o validar los derechos heredados «a ser un mecanismo para el reparto de responsabilidades entre los miembros de un segmento no estratificado, una comunidad campesina dentro de una sociedad más amplia» (5).

Estos casos de contacto cultural se deben considerar integrados en una sociedad *plural* que se forma cuando sociedades formalmente independientes, con tradiciones culturales separadas, entran en contacto con un sistema social más amplio. Carrasco recaba para la idea de la aculturación el plantearla como una estructura social más amplia, siguiendo la recomendación que ya hacía Radcliffe-Brown y también Spicer (6).

Simplificando, la conclusión que obtiene este autor en su estudio consiste en mostrar cómo la transformación de la jerarquía político-ceremonial depende del proceso de campesinización de Mesoamérica, que tiene lugar en el período colonial, cuyo resultado es el paso de sociedades jerarquizadas con una estratificación permeable a co-

---

(5) Pedro Carrasco: *Civil-Religious...*

(6) Edward H. Spicer: «Social structure and Cultural Process in Yaki Religions Acculturation». *Amer. Anthr.*, 60, pp. 433-441.

munidades campesinas sin clases, dependiendo de un sistema social mayor.

Este sería el estado de cosas que tiene lugar en el momento de la conquista española, pero además del cambio socioestructural se dan también otro tipo de cambios, como puede ser el conjunto de razas: blanca, india, negra con su mestizaje consecuente y sus préstamos culturales.

6) IMPORTANCIA CULTURAL DEL ELEMENTO NEGRO EN MEJICO

Respecto a la influencia que pueda tener la raza negra en Méjico y su posible aportación cultural hay posiciones diversas, que oscilan desde negar su influencia en cuanto a la población en general, tanto respecto a la hibridación, diciendo que era un porcentaje mínimo respecto del total, hasta a que ésta pueda producir ninguna influencia cultural. Tan sólo se reconocía la existencia de grupos negros en algunos puntos de la costa este mejicana, como, por ejemplo, en Veracruz. El propio Lafaye no considera importante este mestizaje a efectos culturales, y sin embargo la cultura negra juega en Méjico un papel más amplio que el que antes se tuviera en cuenta. Esclavos negros han existido en Méjico no sólo en la costa del golfo de Méjico, sino también en la del Pacífico y en lugares del interior, o sea, en aquellos sitios en que era necesaria mano de obra esclava, como San Luis de Potosí, e incluso en la altiplanicie central, en centros de población donde eran necesarios para obras de crecimiento de la ciudad.

No hay además que perder de vista que si los negros fueron numéricamente un grupo pequeño, no fue así el producto derivado, ya que al mezclarse con la población local dieron lugar a un grupo numeroso; además, trabajos de campo al respecto demuestran que en algunos lugares su influencia, desde el punto de vista cultural, fue muy grande (7), tanto que en algunos pueblos cercanos a la costa del Pacífico la construcción de viviendas, la estructura familiar, la forma del matrimonio y la del trabajo de la tierra y posesión de frutos, creencias y comportamiento de los habitantes entre sí, reproducen formas del Africa occidental.

Así puede verse en algunos pueblos del estado de Guerrero cómo la construcción de casas no es rectangular, como corresponde a la forma indígena, sino que son como el «redondo negro», que corresponde a la familia celular solamente, y el conjunto de varios redondos

---

(7) Gonzalo Aguirre Beltrán: *Cuijla, esbozo etnográfico de un pueblo negro.* FCE. México, 1958.

en un recinto a veces como empalizada, cobija casi siempre a una familia extensa, que vive agrupada en torno al matrimonio de más edad y que albergan en redondos contiguos a sus hijos casados y a los hijos de sus hijos a veces hasta la cuarta generación, son patrilocales. Al casarse una pareja va a vivir a un redondo nuevo dentro de la casa del marido, pero no tienen derecho a cocina propia ni a cocinar hasta el nacimiento del primer hijo. Vemos en todas estas características reproducciones de costumbres africanas; también los hábitos motores parecen derivados de aquéllas, tales como el llevar la carga a la cabeza y el portar los niños a la cadera. Nos lo recuerda asimismo la exogamia local practicada por ellos y a veces, con un porcentaje reducido, la poliginia.

La forma de cultivo de árboles frutales y su atribución parecen igualmente africanas. En cuanto al cultivo de tierras, sin embargo, encontramos reminiscencias indígenas. Existen los campos del común que cada campesino se apropia en la medida de sus posibilidades de trabajo, que recuerda la antigua forma azteca, sólo que en época colonial estos campos pertenecían al terranero, al que tenían obligación de vender todos los productos obtenidos de la tierra, pero la forma de producción se mantuvo conservando una estructura similar (8).

En cuanto a las creencias tenemos también un claro ejemplo de fenómeno de aculturación en la antigua creencia en el animal-tono, consistente simplemente en creer que todos y cada uno tenían un animal protector al cual debían respeto y se comportaban en torno a él, considerándolo tabú, con el que, en cierto modo, se identificaban en el carácter, manteniendo las diferencias que cada animal lleva consigo y manteniendo por ello un destino común con tal animal. De modo que estos pueblos integraban las dos religiones: la impuesta, católica, y la originaria, africana, y superponían, por así decir, un bautismo a otro, pues antes del bautizo cristiano algún familiar o amigo exponía al recién nacido en una encrucijada al contacto físico con el animal que iba a ser su tono; esto se caracterizaba por acercarse y no atacar al niño, sino lamerlo y acariciarlo, aunque dicho animal fuese una fiera; precisamente éstas eran las más apreciadas como animales-tono, por tener estos pueblos un *ethos* agresivo y valorar la agresividad como una forma de comportamiento. La adquisición del tono por el recién nacido debía preceder a su bautismo cristiano; quizá ésta fuese la razón por la cual ocultaban lo más posible estas creencias al forastero, probablemente por la necesidad de mantener ocultas éstas durante el período colonial por miedo al

(8) Véase artículo sobre «Cuajinicuilapa: sobre los antecedentes de la población negra en Méjico», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 309, marzo de 1976, pp. 385-389.

Tribunal de la Inquisición. Además de estas creencias, algunos miembros de la comunidad creían en la conversión durante el sueño en sus propios tonos.

Otra de las creencias típicamente africanas es la creencia en la sombra. La sombra no es el alma, sino algo así como el espíritu que acompaña al hombre, y éste sufre grave peligro si en vida es abandonado por aquélla; de modo que hay que hacer ritos para conseguir su vuelta; éstos son una mezcla de signos cristianos y otros que lo exceden. A veces estas creencias se identificaban con brujería, sobre todo en pueblos donde se da una mezcla racial y cultural considerable. En otros pueblos, por ejemplo, Cabecera, al tono se le denominaba *nagual* y también existía la confusión de que todos los negros eran naguales. En Cuijla, al ser interrogados por el tono, comúnmente eran negadas estas creencias, pero después aceptaban el relatar sucedidos al respecto, que atestiguaban una creencia secular; sin embargo, no se identificaba la creencia en el tono con la curación por medio de hechiceros, atribuyendo a éstos brujería y diciendo que era una costumbre de los negros de la costa.

Podemos observar al respecto un panorama amplio y algo confuso respecto a la profusión de creencia africanas y a una pretensión de ortodoxia de cada grupo cultural, consistente en tachar de brujería creencias extrañas al catolicismo, que no sean las propias de su ciudad natal.

No obstante, por medio de estos cultos tratados sucintamente, queremos hacer ver el amplio y profundo panorama cultural existente en Méjico y la importancia que en éste puede jugar la influencia africana.

Además de estas creencias se da un fenómeno curioso en estas comunidades mestiza y criollas y es que pretenden compensar su desarraigo de origen con un pretendido nacionalismo a ultranza, de modo que en su conciencia se afirman como mejicanos sin importar cuál sea su procedencia; estos preludios, junto con un sinnúmero de elementos políticos, económicos y culturales, serán los que den lugar a la necesidad de independencia, proceso que tendrá lugar desde la conquista, en 1521, hasta 1821.

7) MOMENTOS DE HISTORIA: NUEVA ESPAÑA

El proceso que va a hacer llegar a la independencia es largo y los medios múltiples, incluso puede afirmarse, con Lafaye, que es la mezcla de religiones —indígenas y católica— y su mejicanización, princi-

palmente por medio de la Virgen de Guadalupe, la que hace posible la conciencia nacional, la revolución y la independencia.

Si consideramos la evolución de las creencias en Méjico desde la conquista por los españoles, vemos con frecuencia cómo se confunde con la historia de las ideas y cómo el panorama, especial, enconado la mayor parte de las veces entre los distintos grupos raciales de la población, unido al nuevo sistema español, con funciones de gobierno profundamente divididas entre el estamento laico y el eclesiástico, fomenta, en cierta medida, la relativa autoctonía de ciudades y pueblos, que, en el fondo, con pocos cambios, van a mantener un país de base campesina explotándolo de cara a la metrópoli o a intereses de tipo individual, y cómo, sin embargo, este pueblo es capaz de asimilar la fe católica, implantada por la fuerza a la antigua religión.

Bien es verdad que en el brusco cambio de los primeros treinta años gran parte de la población sufrió física y psíquicamente y las creencias sólo pudieron continuarse en forma de catástrofe cósmica, para lo cual la religión azteca tenía lugar, por medio de la fe en ciclos solares interrumpidos por etapas caóticas. Quizá un dato demográfico podría darnos la clave de cómo sintió el cambio la población indígena: en setenta y nueve años la población descendió de un millón y medio de habitantes, a setenta mil. Las causas de tal descenso fueron diversas: epidemias, el cambio del orden social, el nuevo sistema de trabajo que los colonos instauraron cuando las riquezas aparentes se agotaron, y produjeron un genocidio real plasmado en este descenso, pues a veces estos trabajadores indígenas estaban a cargo de capataces negros que explotaban a los indios más duramente que lo hicieran los propios colonos.

8) ESTRUCTURACION SOCIAL Y CREENCIAS

También influyó en este descenso de la población el nuevo sistema de irrigación de la tierra y, en total, el nuevo sistema social fijado en el sistema de «pueblo-cabeza de partido» con un corregidor a su cargo y un cura para la educación espiritual, que va a ser la base de la administración de los indios. La parroquia y la cofradía religiosa, consagrada al culto de un santo protector, por una parte, y por otra, la caja de la comunidad, fueron la expresión socioeconómica y espiritual de la realidad indígena en Nueva España. Se trataba en los dos casos de adaptaciones de antiguas instituciones tradicionales, la comu-

nidad era la forma degradada del *calpulli* y el corregidor era el heredero colonial del cacique tradicional, como bien señala Lafaye (9).

En cuanto a las creencias, los indios comienzan pretendiendo integrar la nueva fe impuesta con los antiguos cultos y así practicaban ambos. Los casos de apostasía eran lógicamente muy frecuentes, y en 1570 se instituye en Méjico el Tribunal de la Inquisición, aunque ya habían tenido anteriormente depuraciones en la fe. Dicho Tribunal se ocupa de casos de apostasía y brujería (se apodaba con este nombre a toda creencia o rito no católico), o casos como el Martín Ocelotl, a medias sacerdote, mesías y caudillo de credos no cristianos, que fue enviado a Sevilla al Tribunal de la Inquisición para ser juzgado como hechicero. Después de éstos eran juzgados los polígamos, los blasfemadores y los curanderos, que, no obstante, los ejemplares castigos seguían proliferando en el valle de Méjico, pero, como señala Lafaye, «el recuerdo vivo del poderío azteca retrocedió hacia un horizonte cada vez más mítico y la esperanza de una revancha militar fue rechazada hacia las regiones más profundas de la conciencia, de donde no salió más que bajo forma de gritos en época de revueltas».

Hay que considerar que las creencias en Méjico fueron producto de la cristalización de diversos credos, fundamentalmente el politeísmo mejicano, el animismo africano, y también existieron el judaísmo, que tuvo influencia por parte de emigrados españoles y portugueses, y el catolicismo, importado de España. Pero debemos señalar la preeminencia de esta religión, pues el resto pueden considerarse como doctrinas residuales, dadas las prohibiciones que los colonizadores imponían y la prevención a que otros cultos eran sometidos. De la confluencia de estas distintas profesiones se va a formar lentamente la nacionalidad mejicana, mas hay elementos comunes: tanto a las religiones indias, como a la cristiana y judía, eran comunes el mesianismo y una concepción apocalíptica de la Historia. Por otra parte está a cargo de los criollos, como clase favorecida en primer término, realiza una unión que fuera la expresión de las creencias populares para congraciarse la voluntad del pueblo, y por otra unirlas, en lo posible, con la religión católica oficial como particulares depositarios del poder colonial y a la vez encargados de realizarlo por su mestizaje cultural, sentido a veces por los hijos de españoles como situación de inferioridad real frente a los españoles de la metrópoli.

---

(9) Jacques Lafaye: *Quetzalcoatl et Guadalupe*...

9) EL DESEO DE EMANCIPACIÓN

Esta conciencia inferior va a hacer posible dos cosas fundamentalmente: una necesidad de emancipación total, mantenida por esta clase privilegiada, y una pretensión de primacía espiritual con respecto a la América latina.

Diríamos que tal conciencia de subordinación política que van adquiriendo los criollos va desde sor Juana Inés de la Cruz, a culminar, en el siglo XVIII, con nombres como los de Clavijero, Sigüenza y Góngora, y en el siglo XIX con Servando Teresa de Mier y los propiamente revolucionarios Hidalgo y Morelos.

El paso que va a dar lugar a que esta emancipación, todavía más cultural que material, se realice, va a ser la implantación de la imprenta en Méjico, que, aunque existía desde 1542, no comenzó a funcionar con regularidad hasta 1748 en el colegio de San Ildefonso, lo que da mayor importancia a la Orden jesuita, de gran influencia ya en Méjico. Antes de esta fecha, la imprenta estaba mediatizada por una orden expresa del rey en el Consejo de Indias y por el excesivo precio de la impresión. En 1753 publica la Nueva Imprenta el primero y el único volumen de la Biblia Mexicana (en latín), precedido de una devoción a la concepción de María. La mayor parte de estas impresiones eran de índole devota y, por supuesto, siempre fuera del carácter comercial.

Va a nacer durante estos años la devoción guadalupanista como un fenómeno de cohesión propiamente criollo, que aúna tanto a clérigos como a confesores, profesores y pueblo en general (las castas), con un patronato proselitista que hacía llamarse a sí mismo «de América septentrional».

Se hace protagonista a la Virgen de Guadalupe de la curación de varias epidemias, así como también de los nuevos recursos naturales encontrados providencialmente tarde en San Luis de Potosí, que va a ser a su vez el pilar material de las quimeras patrióticas mejicanas en estos años.

Por otra parte los detentadores de la ortodoxia fueron los jesuitas, que ocupan la vida cultural y religiosa de Méjico durante el siglo XVIII y, podríamos decir, que coinciden con el siglo de oro criollo. Incluso los hijos de familias criollas preeminentes estaban en la Orden. Tenía ésta, además, a su cargo la dirección espiritual de la mayor parte de los conventos de religiosas del país, y de manera especial fueron los difusores de los cultos marianos, y más concretamente del de Guadalupe, lo que coincidía por su parte con la tradicional fe azteca en la diosa madre Tonantzin, cuyo culto fue por ello asimilado al de

Guadalupe. Se podría decir que llegaron a ser la expresión de lo que la sociedad criolla mejicana, que mantenía el poder, aunque mediatizada siempre por la metrópoli, era en el siglo XVIII. *A fortiori,* esta Orden gozaba en general del aprecio y estima populares; por ello su expulsión en 1767-1770 resultó un gran trastorno para la sociedad general; fue una medida políticamente errónea que sirvió para hacer sentir otra vez y progresivamente con mayor claridad la dependencia de España, cuando ya empezaba a existir una conciencia nacional. Esta expulsión se asimiló otra vez, como ya sucediera con la expulsión franciscana, con el esquema cíclico-religioso indígena, que implicaba la muerte o exilio de Quetzalcóatl y su retorno glorioso como mesías. Los jesuitas siguieron en su exilio por territorio mejicano el mismo itinerario que siguiera el divino pájaro-hombre, con incluso las mismas paradas. La bandera de Guadalupe comenzaba a ondear bajo el grito de «¡Muerte a los gachupines!».

Lafaye señala que «este fatal error político provocó la conmoción de donde brotó la primera chispa de una guerra santa que no se apagaría más que cuando se consiguiera la independencia».

La obra de Francisco Javier Clavijero *Historia antigua de Méjico (1780)* puede ser considerada como la primera expresión escrita de la conciencia nacional. Son obras como ésta y su realización en el exilio las que van a formar la idea de nacionalidad mejicana, que cristaliza en este siglo XVIII con la expulsión de los jesuitas, sentida, como decimos, como un nuevo acto de atentar contra dioses y creencias, igual que ya sucedió en época de la conquista. Esto, unido a los ideales iluministas que llegaban de Europa, dieron pie a las primeras revueltas populares. Hemos de considerar también el importante papel que jugaron los jesuitas mejicanos en el exilio, sintiéndose patriotas de una Iglesia mejicana en el clima del Iluminismo.

10) EL PERIODO REVOLUCIONARIO

Cuando se inician los primeros brotes de la revolución armada, éstos procederán también del clero. ¿Qué otro elemento de cohesión podrían tener más que éste y su sentimiento de inferioridad colonial? Hidalgo, cura que era de Dolores, comprende, con su conocimiento de los sentimientos del pueblo, que no hay forma mejor de movilizar a la gente que la de aglutinarlos bajo la bandera de la Virgen de Guadalupe, como símbolo de independencia y repulsa frente al mal gobierno de la Península.

La Virgen de Guadalupe jugaba aquí el papel simbólico de una Virgen mejicana propiamente, que había hecho constar por medio de

determinadas apariciones su real pertenencia a este país; su culto, tan importante para el pueblo mejicano, se había mantenido frente a otros que habían tratado de imponer los misioneros con escaso éxito (Virgen del Pilar, de los Remedios, de Loreto, etc.). La de Guadalupe era una imagen propiamente mejicana, era por primera vez Méjico enfrentándose a Nueva España y naciendo de sus cenizas por medio de la revolución, como señala muy bien Octavio Paz (10); el libro de Lafaye consiste en desenterrar el cadáver de la historia de Nueva España y conocerle para poder, superándole, hablar de Méjico y entender lo que supone la independencia y cómo ésta tiene lugar más bien a base de una maduración histórica, que era, por otra parte, patrimonio exclusivo de los grupos privilegiados, pero que en el pueblo era sentido como odio al gachupín y a su vez en un pueblo tradicionalmente religioso, como hemos visto anteriormente al hablar de las instituciones prehispánicas, no había otro elemento de cohesión social que la religión y su expresión por medio de la Virgen de Guadalupe como identificación de su conciencia social y enfrentamiento frente a quien quiere seguir sometiéndole contra su voluntad.

Todos estos elementos y alguno más van a estar integrados en el símbolo de Guadalupe.

Hidalgo, cura conocedor de sus conciudadanos, cree posible aglutinar tales elementos bajo una bandera religiosa; quizá no tenía un programa político preciso, como le criticarán algunos; quizá tampoco lo necesitara en aquellos momentos porque fuera prematuro; mas el movimiento comenzado por Hidalgo tuvo la característica de durar diez años y no acabar más que con la independencia.

A su vez el momento político va a ser muy propicio; el encarcelamiento de Fernando VII cortaba todo tipo de lazos jurídicos entre España y Nueva España y hacía posible y cada vez más deseable la autonomía de esta última. Es, por tanto, el momento adecuado de elaborar un proyecto de constitución. Posteriormente la Constitución de Apatzingan, reunida en las parroquias, haría oficialmente asambleas electorales. Con la aportación del cura Morelos a la revolución, la Iglesia mejicana va a pasar, como dice Lafaye, «del paternalismo a la fraternidad», como iniciación efectiva a la democracia. El ataque iba fundamentalmente dirigido contra toda la jerarquía eclesiástica y sus prebendas; no fue, pues, de extrañar la respuesta de excomunión contra Hidalgo primero, luego contra Morelos.

Por último, el tiempo transcurrido entre 1810 y 1815 en la metrópoli da ejemplo de revuelta armada contra el extranjero al pueblo

(10) Octavio Paz: Prólogo a *Quetzalcoatl et Guadalupe*...

mejicano; las Cortes de Cádiz, por su parte, abolían el Tribunal de la Inquisición, como hacía de hecho Hidalgo por medio de la Constitución. Así, con la ayuda de Mina, francotirador español contra las tropas de Napoleón, y de Vicenle Guerrero, que, junto con Itúrbide, confeccionan el «Plan de Iguala», hacen posible la independencia de Méjico, conseguida al fin el 27 de septiembre de 1821. A través de estos sucesos está la figura de fray Servando Teresa Mier, con una actitud independentista y de intriga contra la hegemonía española, pero reservado de la participación directa, pues además se encontraba en el exilio. Mier, por su parte, despreciaba tanto al poderío español como desconfiaba de un gobierno autóctono, no obstante su contribución teórica a la independencia con *La historia de la Revolución* es grande, de modo que sirve de inspiración incluso a realizaciones como la de Bolívar.

11) UN INTENTO DE TRANSFORMACION DEL ORDEN SOCIAL

Habría que insistir más en que la revolución mejicana no sólo plantea el problema de la independencia frente a la metrópoli y de la formación de constituciones libres, sino que desde el principio viene a propugnar un cambio drástico del orden social, elemento que, sin embargo, no toma suficientemente en cuenta Lafaye en su análisis de este período.

El ataque no va a ser sólo de los criollos prepotentes socioeconómicamente contra los españoles, sino de los curas de aldea y campesinado contra los elementos de la hegemonía, plasmado por una parte en el clero y por otra en los hacendados. Morelos, concretamente en 1810, va a proclamar el fin del sistema discriminatorio de castas: en adelante todos los mejicanos, fuera cual fuera su origen, serían conocidos como *americanos*. También pondrá fin a la esclavitud y a los tributos indígenas, y además la tierra les será expropiada a los españoles y a los criollos que dependan de ellos, y así afirma: «deben tenerse como enemigos todos los ricos, nobles y empleados de primer orden, y apenas se ocupe una población se les debe despojar de sus bienes para repartirlos por mitad entre los vecinos pobres y la Caja Militar. En el reparto de los pobres se procurará que nadie se enriquezca y que todos queden socorridos... Deben inutilizarse las haciendas cuyos terrenos pasen de dos leguas, para facilitar la pequeña agricultura y la división de la propiedad» (11).

---

(11) Cue, p. 44, 1947, mencionado por Eric Wolf en *Las luchas campesinas*, Siglo XXI de España Editores, p. 22.

Como puede verse por las antedichas citas, la revolución se podría calificar en principio de *campesina,* mas al evidenciarse este aspecto, los estamentos con algún tipo de poder sobre el pueblo, sobre todo la Iglesia, el Ejército y los hacendados, intervinieron a favor de España, aplastando la revolución y ejecutando a Morelos en 1815; mas cuando en España ataca a estos grupos en el poder, por medio de una constitución liberal, con objeto de debilitarlos, se alían con la revolución haciendo posible la independencia en 1821, y así tales grupos conseguirán después el mantenimiento de sus propiedades y fueros especiales para cada uno de ellos. De modo que la última palabra en la revolución la van a tener, no Hidalgo ni Morelos, ni ningún guerrillero que reivindicara otro orden social, sino elementos hispanófilos, temerosos de perder su propia hegemonía en el país. De este modo la libertad va a significar en adelante, para el propietario de tierras, el poder de adquirir más, y para el campesino, ahora propietario de una pequeña parcela de tierra, el poder venderlo al gran propietario, debido al empobrecimiento progresivo a que le van a someter las deudas y los créditos.

Posteriormente, con el autocrático gobierno de Porfirio Díaz, la revolución va a verse cada vez más lejana, hasta que estalla de nuevo con Villa y Zapata, la última en 1910.

No obstante, la revolución mejicana siguió centrándose en la industria y el comercio, llegando a fomentar la inversión de capital extranjero. Para paliar la situación se crean a mediados del siglo XIX las leyes de Reforma Agraria, auspiciando la propiedad individual, lo cual tampoco sirvió para evitar el latifundio.

Después de la última revolución, la nueva élite en el poder realizará reformas agrarias y laborales, a pesar de fomentar el capitalismo y la creación de una fuerte clase media, que se mantiene, procurando evitar por todos los medios estas presiones; pero trabajos antropológicos como el realizado por Oscar Lewis sobre Tepoztlan (12), una sociedad campesina muy cercana en distancia a Méjico, D. F., van a expresarnos con toda claridad cuáles son los problemas actuales que sufre todavía hoy (me atrevería a decir) este tipo de sociedades cuando tienen que integrarse en un proceso de industrialización que acaba en su empobrecimiento, endeudamiento, huida a la ciudad y negación forzada de sus valores habituales en este proceso de cambio.

---

(12) Oscar Lewis: *Tepoztlan, un pueblo de Méjico.*

12) EPILOGO

En este largo recorrido histórico hemos seguido sumariamente los pasos principales que sigue la sociedad campesina mejicana, que en un principio ocupaba la totalidad del país desde antes del descubrimiento hasta nuestros días, pero sería interesante investigar cuáles son las condiciones del cambio social que con frecuencia tiene lugar en este país en la sociedad campesina y si en verdad éste puede ser evitado desde el Gobierno, cubriendo las demandas de tal sociedad. ¿Por qué se reproducen con cierta rapidez los sistemas de distribución desiguales, promoviendo de nuevo el descontento y la revuelta?

También la superposición de cultos politeístas, que ya existían y que se van a seguir cultivando con la llegada de la religión católica, por medio de asimilaciones: Santo Tomás = Quetzalcoatl, Guadalupe = Tonantzin, nos evidencia una vez más la existencia de un pueblo sedentario y de economía fundamentalmente agraria.

Sería interesante además seguir haciendo trabajos de campo en estas sociedades para averiguar si tal desajuste entre la sociedad mejicana y los nuevos valores de la sociedad industrial, que señalan algunos estudiosos del problema, no devienen más de una apreciación externa que coincide más con los valores de la sociedad industrial, que con un trabajo etnológico que estudie estas sociedades en sí mismas. Pues existe en Méjico en la actualidad una actitud de infravaloración de los elementos indígenas, con la supervaloración del elemento blanco, casi siempre extranjero, que, curiosamente, son los grupos que dirigen la economía y a veces la política del país.

Por último, conviene señalar que trabajos como el de Lewis son idóneos para ver la situación de algunos poblados campesinos y de cómo las revoluciones campesinas sirvieron en este país para fragmentar la propiedad individual, pero en la actualidad esto se vuelve contra los pequeños propietarios, que han de vender su pequeña tierra por no tener medios materiales para mantenerla, pasando a incrementar la mano de obra de las ciudades, puesto que les resulta más costoso hacer frente a los gastos de la tierra, que se tecnifica progresivamente, que en otro tiempo cultivar los campos del común. Y estas duras condiciones son sentidas tan vivamente en el campesino, que incluso hace reflexiones sobre un pasado feudal como edad de oro (13).—*PILAR JIMENO SALVATIERRA (Ciudad Puerta Sierra-II, Gredos, 4, 3.º A, Majadahonda, MADRID.)*

---

(13) Véase Oscar Lewis: *Tepoztlan...*, y Gonzalo Aguirre Beltrán: *Cuijla...*

SEMEJANTE MENDIGO

A mi maestro Héctor Rojas Herazo

A partir de una edad cataclismática (que más tarde recordaremos con dulzura y nostalgia, y a veces con piedad) nuestro corazón comienza a tener una cita con unos cuantos genios. Algunos de ellos se aproximan a nuestro corazón, a nuestra inconcebible máquina de temer y de amar, con un caminar lento, cariñoso: llegan, entran, se quedan para siempre, calentándonoslo. Otros irrumpen con la velocidad de un disparo, entran, se quedan para siempre, inexorables, ardiéndonoslo, quemándonos la casa de nuestras emociones, para que no se enfríe jamás, para que no se libre de la vida. Los primeros (por ejemplo, Machado) predominantemente son profesores de serenidad, de equidad, de bondad. Los segundos (por ejemplo, Vallejo) predominantemente son profesores de escalofrío, de súbita y duradera compasión, de sufrimiento general, de pozo lleno de hambres y de hombres. Los unos trigo, los otros levadura, unos y otros constituyen el pan que roeremos durante todos nuestros años para estar alimentaditos, para ser menos pordioseros, para ayudarnos a aprender a socorrer nuestro mendigo, para enseñarnos a pedirles limosna a la vida y a la muerte, para que de una vez por todas sepamos que nuestra soledad andrajosa termina en los andrajos ontológicos de nuestro semejante. Amadas sean las orejas sánchez, amado el desconocido y su señora, amado sea el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas —escribiría Vallejo, quién sabe desde qué insomnio lleno de espanto y multitud, abarrotado por los precipicios de su conciencia y por su solidaridad casi pavorosa, mundial y comulgante.

No hay ninguna poética escrita en castellano en donde el semejante tenga ese sitio de oro, disponga del cachito de pan más tierno, sea más huésped querido. César toma la mano del lector y lo lleva a su casa de Santiago de Chuco o a su paciente hospital de París; le presenta a su madre, así, muerta inmortal, así, le presenta a su padre sacando sus setentiocho ramos de invierno a solear; le presenta a Aguedita, Nativa, Miguel, sus hermanos de padre y madre; le sienta en el sillón ayo de dinástico cuero y hasta le lleva a gozar del calorcito húmedo del vaho serrano y matinal de las narices del caballo. El lector de Vallejo, más que su amigo, su hermano, su aprendiz, tiene el destino de ser su semejante. Entre los grandes versos de Vallejo y la hambre más profunda del lector no hay distancia. En ese abrazo de escritura y lectura todo es prieto como una espiga,

y todo es esencial como la lágrima que cae de cada ojo; todo está junto como el sino enigmático, solidario y mortal de la especie, y todo es conmovedor y taciturno, acongojante, diminutivo y tembloroso, como la cara de palo viviente y la mano vacía —y digna del beso más hondo— que nos muestra el mendigo. ¿Qué mendigo? En esa fiesta con candil que es la lectura de Vallejo, en esa ceremonia en que los dioses son los rostros humanos, los caminos, la lluvia, los huesos, la ternura, ¿es el mendigo César? ¿Somos nosotros los mendigos? ¿Son mendigos el presente, el pasado y el porvenir? ¿Son mendigos los dioses? ¿Es mendigo el lenguaje? Y por los intersticios de esa comunitaria y primordial pordiosería se va filtrando como una pus de amor —porque el amor en él es una herida— un riego minucioso de camaradería, una revolución de comunicación, hasta que la lectura se ha transformado en un ejército de pobres tomados de la mano que avanzan con metálica humildad al asalto del horizonte y cantando entre dientes un himno que casi no se oye, de puro verdadero, un himno de años y de sombras, de continentes y padecimientos, de pueblitos y de países, de coraje y modestia, de justicia y piedad, de orejas sánchez y del champaña negro de vivir, de pedacitos de pan tierno a todos, de extenuante compasión: y pienso que, si no hubiera nacido, otro pobre tomara este café —pensó Vallejo desdichadamente, maravillosamente, ante una pobre taza de café en algún sitio de la pobre tierra.

Socialista universal y peruano pordiosero, europeo pordiosero, cristiano pordiosero, español pordiosero, hay sin embargo en todo lo que atañe a Vallejo un inusitado esplendor, una suave bravura, una misteriosa riqueza. Es algo que nos hace más grandes desde lo más pequeño: la alta mendicidad de su lenguaje. ¿De dónde vienen, santodiós, la magia, la ternura, la profundidad, la inocencia, la casi horrenda eficacia emocional de su lenguaje? ¿Pero de dónde vienen esta harina, esta sal, estos porotos, este maíz, este cuchillo de alimento que se adentra en nuestra hambre en forma de palabras que rebullen en el poema como tiemblan por dentro de un costal un bulto de aves aterradas? Su idioma impar —es decir, su idioma impar— procede, de una parte, de las más calientes y remotas y vivas raíces del castellano —americano y español—; de otra parte, los helechos de misterio que se mueven en el manantial de su habla nos inducen a imaginar alguna preconsciente pulsación de un idioma que se llamaba incaico; sin algo acarreado de otra época, otra cultura y otra raza, el castellano que inventó Vallejo sería absolutamente inconcebible. Debemos sospechar que en el habla de César hay millones de incas susurrando su pétrea y firme ausencia a través de los siglos

desde su vano enterramiento. Pero aún hay algo más en ese «harapiento andamiaje vocabular» con que a veces nos asustan y escuecen sus poemas: la forma de mirar y la forma de hablar del niño. Ningún poeta americano o español, ninguno, ha logrado jamás contar el mundo y enumerar las emociones, contagiar el deslumbramiento, el miedo, el tacto, la ansiedad, como lo haría la lengua de un niño. No un niño encanecido, sabio, anciano prematuro, predestinado y único, sino sencillamente un niño: ese planeta de candor y sinceridad, de balbuceo y de angustia, de radical necesidad que es todo niño, cualquier niño. Como ha dicho otro maestro americano con palabras incomparables, «la monstruosa y vesánica inocencia» del habla de Vallejo, su nervatura casi animal y a la vez matemáticamente certera como una gota del jadeo que suda y suda la primordial inteligencia, su fuerza intestinal, ósea, prelógica, ya no es cosa de adultos. Esa suntuaria búsqueda de expresión, esa riqueza mendicante que crea inusitados cortocircuitos de dicción, ese balbuceante fluir de palabras a la precipitada búsqueda de los seres, del calor de la madre, del olor de los semejantes, ese milagro idiomático nos suena por primera vez porque se dice por primera vez: porque lo que se dice lo está diciendo un niño. Es un habla que carece de disimulo, de premeditación e incluso de belleza, tal como tan equívocamente entendemos la palabra belleza. La belleza del habla de Vallejo viene de su majestuosa y acongojada incompetencia, del terror infantil con que Cesítar nombraba la habitación donde ya no estaba mamá y el poyo de la casa donde ya no estaba su hermano; viene del espanto de un niño que descubre que Dios se encuentra enfermo: grave. La belleza de su lenguaje ha nacido en el cerebro limpio y acosado del niño. La astucia de ese idioma tiene un nombre solemne: es la necesidad.

Lo más creador de un niño es, sin duda, lo que le falta. Y con lo que le falta va haciendo su lenguaje. Palabras repentinas, preguntas, sobresaltos, miradas iniciáticas, un oído finísimo para con los ruidos más misteriosos de la casa, un absorto descubrimiento del monótono prodigio del paso de las estaciones sobre la tierra recién estrenada por sus pies, por sus ojos. El 16 de marzo de 1892, y en Santiago de Chuco, undécimo y último hijo de un matrimonio que juntó en su prole sangre española y sangre incaica, nació César Abraham Vallejo. Toda su vida creó con lo que le faltó. Su pobreza se transformó en justicia. Su orfandad en misericordia. Su soledad en compasión. Su mendicante idioma de niño pobre americano, en la más abrumadora limosna verbal con que se ha honrado el castellano y que sólo leyendo desde lo más andrajoso y puro de nuestro devenir podemos soñar con merecer. César Vallejo realizó el milagro de no consentir que los

años, la miseria y la historia le asesinaran al niño que había sido y que jamás dejó de ser para bien de los hombres; realizó ese milagro de virilidad que es transportar toda su vida y todas sus edades a la espalda como un fardo entrañable; nos habló con un candor, una hombría, un balbuceo y una misericordia únicas en la historia del castellano; nos enseñó cuanto seamos capaces de aprender; brutalmente sufrió durante casi medio siglo, y el 15 de abril de 1938, en París y con aguacero, como él había entrevisto, por la cama de un hospital entró en la historia de la infancia del mundo, entró en la historia de la hombría, entró en la historia del lenguaje: «¿di, mamá?». Que su cadáver estaba lleno de mundo ya no lo duda nadie. Por la fotografía de su cabeza muerta se ve una callecita de Santiago de Chuco, un aluvión de amigos silenciosos, la guerra civil española, Pedro Rojas, cucharas, palitos, piedras, cielos, mendrugos, tendones y caminos —y un reposo terrible que en cualquier meticuloso instante de la extraña noche del hombre le va a empujar a incorporarse lentamente, abrazar al primer ser que se encuentre en su resurrección, echar a andar sin fin y sin descanso. Otra vez sin descanso. Cinco días antes de morir empezó a delirar. Decía: «Voy a España... Quiero ir a España...». ¡Semejante mendigo! (*).—*FELIX GRANDE (Alenza, 8, MADRID).*

(*) El que murió diciendo «quiero ir a España» no sólo ya no podría jamás hacernos de nuevo ese honor, sino que habría de sufrir durante décadas la persecución o marginación de sus libros. Ya mencioné en otro lugar cómo Vallejo fue para muchos escritores de mi generación un maestro conocido por tradición oral: alguien nos recitaba, de memoria, algunos poemas de Vallejo, hasta que pasaban a enriquecer nuestra memoria; luego nosotros recitábamos de memoria a Vallejo para otros infortunados —y afortunados— que lo desconocían, hasta que, a su vez, quedaban asombrados y dispuestos a hacerlos conocer a otros. Durante años, la cadena creció: contra las prohibiciones, la censura, la impuesta inexistencia de sus libros en nuestras librerías. Este dilatado acontecimiento fue en su momento, y lo sigue siendo en la historia literaria más reciente del castellano, prácticamente un caso único y, desde luego, emocionante. Pero cuanto tuvo de emocionante aquella obstinación de nuestra memoria y de nuestra fraternidad para con uno de los milagros del idioma no debe hacernos olvidar lo escandaloso que ha venido siendo prohibir la difusión de las palabras de uno de los hombres más buenos de la tierra. Nuestra memoria nos sirvió en su momento para que no agonizara una poética inmortal que, sin embargo, se pretendía enterrar en olvido, y la memoria nos recordaría sin cesar que esta tierra, esta difícil sociedad que llamamos España, tenía la obligación de editar algún día todas las obras de Vallejo. Sería una pálida, una delgada forma de agradecerle su vasto amor y su vasto dolor por todo lo nuestro, tan suyo. Aparte de la edición de un centenar de páginas que José Batlló pudo disputar para «El Bardo» a la hostilidad censora hace ahora un par de años, sólo hoy, casi cuatro décadas más allá de la muerte del más español de los grandes americanos, parece ya posible aquí la difusión de sus obras completas. La editorial Laia, de Barcelona, ha acometido ese jubiloso deber. Y digo que *parece* posible porque, hasta el momento en que escribo estas líneas, el proyecto de hacer aparecer la totalidad de esta obra no ha llegado a su fin, y entre los libros aún no impresos se encuentran sus *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz,* los dos libros —sobre todo el segundo— más injuriados durante muchos años por una empecinada prohibición. Ignoro si queda todavía algún resto de intemperancia que frene la salida de esas dos colecciones de estremecedores poemas. Confío en que no sea así, porque ello supondría un anacronismo que nuestra época no merece ni creo que esté dispuesta a tolerar sin vehementes protestas. *Poemas humanos* es el más grande, hondo, sorprendente, impetuoso y conmovido libro de César Vallejo, que es como decir uno de los libros más imprescindibles de la historia de nuestro idioma. *España,*

aparta de mí este cáliz es quizá, de entre los centenares de volúmenes dedicados a la guerra civil española, el que más seriamente nos mira al corazón. En mi opinión, los libros que a este cataclismo dedicaron Neruda, Hernández, Malraux, Bernanos, Hemingway —por no citar sino unos cuantos de los más altos y sabidos— no alcanzan la talla de dolor y la maestría verbal de ese cuaderno de Vallejo. Una cultura que sienta verdadero respeto por el genio civil y espiritual del lenguaje en que se articula no puede ni debe prescindir de los más creadores documentos que van configurando el orbe de signos y emoción en que precisamente esa cultura se constituye y en que se mantiene en estado creador. La cultura poética española no debe prescindir por más tiempo de dos libros que se sitúan en el origen de su modernidad expresiva y en todo el centro de su herencia moral. Desde hace décadas —y ahora desde hace meses y al fin con esperanza— aguardamos la difusión, lo más tentacular posible, de ambos libros de aquel mendigo semejante. Es probable que estén a punto de salir, es probable que cuando esta nota haya aparecido ya se encuentren en los escaparates de las librerías, como se encuentran ya los tres primeros volúmenes de estas *Obras completas*. Uno de esos volúmenes contiene los poemas de *Los Heraldos Negros* y de *Trilce*. En otro se agrupan sus *Escalas melografiadas*, las novelas cortas *Fabla salvaje* y *El reino de los sciris* y sus *Cuentos cortos*. El tercero de estos volúmenes recoge el relato *Paco Yunque* y la novela *El tungsteno*. Pretender pormenorizar sobre todos y cada uno de estos títulos sería desmedido en el espacio de una nota y tal vez en más vasto espacio. Es, además, innecesario: el paciente clamor de necesidad que de las obras de Vallejo han sufrido los lectores de España convierte en prescindible o en opaco, y hasta quizá en impertinente, un elogio que, en su caso, parecería publicitario: algo que ya no necesita. Tras tantos años de deuda y de espera, puede ya sospecharse que el acto de recomendar la lectura de obras escasamente conocidas de Vallejo sería algo así como asegurar con arrogante convencimiento que el sol sale al amanecer.

«EL AMOR MEDICO» Y «MARTA LA PIADOSA»

En una casa de Sevilla, propiedad de un don Gonzalo, que no aparece en la primera escena, dialogan doña Jerónima y Quiteria. Ambas deben ser jóvenes y ése es buen comienzo de comedia. Al público le gusta que se levante el telón y aparezca una muchacha, si es posible algo furiosa. Y furiosa está doña Jerónima porque en la casa hay huésped que no le presenta sus respetos. Lo de que el público goce al personaje enfurecido, y más si se trata de una damita, requiere su explicación. Roger Vailland se preguntaba por el día del amanecer de una sociedad más justa. «¿Y qué haremos con la crueldad? ¿Hay que hacer algo con ella? Pues que se satisfaga en el teatro, donde al fin y al cabo siempre se ha colmado» (*). El espectador se contenta presenciado la vanidad herida de esta doña Jerónima, que no le perdona al invitado que la ignore de manera tan manifiesta.

Quiteria contesta defendiendo al huésped. ¿Lo hará por defenderlo verdaderamente o porque las mujeres en el teatro de Tirso gustan de herirse llevándose la contraria? El elogio que Quiteria hace del desconocido es para que doña Jerónima se resienta de no conocerlo. La descripción es más física que del espíritu, pero ambas van mez-

(*) Cito de memoria el texto de Vaillanil. El crítico francés piensa, dándole una vuelta al pensamiento de Aristóteles, que el teatro del futuro debe purificar la crueldad inconsciente que todo hombre lleva consigo.

cladas. Según Quiteria, la persona es un «pino de oro», lo que significa buen talle; pero el segundo elogio es más alusivo al carácter: *una alma en cualquier acción.* Alude a que algo tiene de extremado, a que todo lo hace bien y apasionadamente. Como Tirso busca el equilibrio, añade de inmediato que guarde el decoro en la conversación.

Y aprovecha la ocasión para darnos más noticias de Jerónima. La hermana de don Gonzalo, huérfana de padre y madre, rehúsa casarse con los pretendientes que su allegado le propone porque quiere conservar sus libertades y es muy aficionada a latines. *¿Siempre han de estar las mujeres / sin pasar la raya estrecha / de la aguja y la almohadilla?,* se pregunta doña Jerónima anticipándose al movimiento de liberación femenina. La finura de Tirso en punto a penetración de caracteres se revela en un rasgo de doña Jerónima: imita a Isabel la Católica.

Las figuras del relumbrón de la vida pública, cuando se retratan en los periódicos y aparecen en la pantalla del televisor, son imitadas por la gente en la manera de sonreír, en las ideas y hasta en las aficiones. En tiempos de Tirso se hablaba como en los escenarios; y se pretendía ser como la reina, maquillarse como la marquesa y vestirse como la extranjera hechizante; ahora se habla como en las películas dobladas. Doña Jerónima es un temperamento mimético, poroso, tal vez violento y de poco carácter, en el sentido que daban los romanos al vocablo. Eso la señala como destinada a la comedia. En el drama el personaje posee una configuración de dibujo fuerte y en la farsa se abultan sus carnes y se adelantan al proscenio los mecanismos vergonzosos que sugieren su similitud con los animales y las cosas. La medida de la comedia es más humana. Doña Jerónima se muestra débil declarándose necesitada de los halagos de don Gaspar; pero como esa debilidad no es lamentable y ese pecado venial es el pan nuestro de cada día, desde esta primera escena Tirso nos introduce en una atmósfera de divertida tibieza.

Que no puede excluir el tópico, pues al teatro acude el espectador a recibir una dosificada amalgama de sorpresas y situaciones consabidas. Doña Jerónima le cuenta a Quiteria sus excursiones al acecho de don Gaspar y pronuncia palabras tan atractivas y atrayentes y dramáticas como «celosía», «reja»», «patio», todas recluidas en el ámbito nocturno de una escapada suya. Además de curiosa, intelectualizada y rebelde a las órdenes del primogénito, esta mujer es osada y no se detiene cuando se lanza a una empresa. De tanto referirse a don Gaspar transfiere al público su interés por conocer a este recién llegado de Toledo. Tirso sabe anunciar a los personajes. Sabe que en una buena comedia, cuando se levanta el telón, debe hablarse de

alguien y demorarse la aparición de ese alguien para que su presencia, cuando le llegue el turno de salir a escena, sea emocionante. Y más aún si el alguien viene de otra ciudad y está rodeado del circulo de penumbra que viaja con los extranjeros y podría dejar al descubierto una madeja intrincada de secretos.

Para que se aclaren en alguna medida, el segundo escenario es una calle de Sevilla, y el don Gaspar que atrae a doña Jerónima le cuenta a don Gonzalo los percances de su vida pasada. Don Gonzalo es un hidalgo de temperamento cortés y lírico. Hace un fino elogio de Toledo evocando los cigarrales, las cintas de seda y los palacios de Galiana. Si la escena anterior es muy rápida, ésta comienza más sosegada. Se siente un vivo placer oyendo el elogio de la ciudad imperial. El poder traslaticio de la palabra entonada por los actores nos sitúa en Toledo. El verbo de don Gonzalo es gozosamente enumerativo. Empieza por el Tajo, río que cruza la meseta castellana contrastándola con la tierra de Sevilla, cercana al mar. Zamora Vicente y María Josefa Canellada señalan que el elogio que aquí se hace del famoso río, contrasta con el más frecuente, donde se le exalta por traer oro. Garcilaso exclama en la *Egloga III:* «Las telas eran hechas y tejidas / del oro felice que el Tajo envía, / apurado, después de bien cernidas / las menudas arenas do se cría.» Tirso no cree tanto en los hallazgos de oro y lo dice irónicamente: «Su Tajo arenas criando / que fama más que oro aumentan.» En el verso de Tirso importan las arenas criándose, crecidas hasta empolvar una ciudad famosa por su belleza fiestera y la discreción de sus mujeres. Donde no falta algo estremecedor: una «virtud que espanta». El mercedario, viajero a tierras de América, se aterroriza con los extremos de una santidad que puede ser algo más que agobiante.

Lo gracioso de este elogio a la Toledo del Alcázar, los puentes y los concilios, es que después de su extensión y su tono de ditirambo, se remata por parte de don Gonzalo con dos versos que lo achican dejando a la ciudad «en borrón / de nuestra Menfis Sevilla». Regionalismo. Don Gonzalo es andaluz, y por muchos moros y judíos que haya en Toledo, la sensualidad sevillana y el encanto de su Alameda lo seducen más que las ciruelas y la «gente principal» de la ciudad adusta en que la corte se asienta. Tirso es autor de comedias; y las comedías transcurren de maravilla en Portugal y en las provincias andaluzas, tanto como en el Madrid castizo, cuyos corrales se llenan muchas veces de gentes desenfadadas y poco amigas del talante austero. Don Gaspar se libra muy bien de llevarle la contraria. Está deseoso de contar sus males y no soporta el secreto que lleva a cuestas por tanto tiempo. Es también personaje de comedia: el *respeto* le

impide hablar y aparentemente conserva su resolución de no contar nada de sus amores; pero el respeto se le volatiliza en segundos:

Si como os sobra el caudal,
Don Gonzalo, y conocéis
que os le corresponde igual,
me permitiera el respeto
hablar, yo os satisfaciera.
Pero escuchad; que en efecto,
no es bien cuando amor espera
morir, que guarde respeto.

¡Hombre de poco carácter! Se resolvió a no decir palabra de sus amores; invoca el respeto para no hacerlo, y a continuación lo hace excusándose con esa vaguedad del amor que espera morir.

En la extensa narración de las desdichas de don Gaspar afloran pensamientos y experiencias de Tirso. Algún recelo de los nobles que se cobran los favores de manera inesperada: «Dicen que el gusto y dinero / en príncipes y en amantes / deleitan al recibirse / y congojan al pagarse.» Dignidad de los rivales en amores, que deben reconocerse los méritos, así la victoria del uno destruya la felicidad del otro: «Que el valor, aunque compita, no desluce calidades.» Mal presagio en los momentos de felicidad intensa, que prefiguran desdichas: «Y así creciendo favores, fuera justo recelarme de llamas, que están más cerca de su fin, cuanto más arden.» Repugnancia ante los zoilos, incapacen de admiración; murmuradores de sacristía, que confunden la malicia con la inteligencia, son sangrientos no usando armas y merecen exclusivamente el desprecio de los cuerdos. A don Gaspar le falta este desprecio; no sabe situarse por encima de estas sanguijuelas que manchan el río cuyo curso no se detiene hasta Portugal. Es muy probable que le faltara también al fraile mercedario y que se lo reprochara a sí mismo, no encontrándose con valor para dar la espalda a los murmuradores. Al hombre de teatro y al poeta le ha costado remontar esa cima, salvo en casos excepcionales en que se juntan hidalguía y humor o hidalguía, humor y sana religiosidad.

El caso es que don Gaspar riñó con uno de los murmuradores y se puso en fuga para no caer en las manos de la justicia. Estaba enamorado de una Micaela Ayala, ausente del retablo y muy nombrada e importante en el tejemaneje de la trama. Doña Micaela, cuyo apellido comienza con un lastimero *ay* según la ingeniosa observación de Tirso, le dispensa sus favores a don Gaspar mirándolo como mira una mujer cuando quiere oír el revuelo del alma de un hombre escapándose de su almario. Se le escapa la suya a don

Gaspar. Intervienen terceros en el idilio a favor de un vecino de Valencia. Vuela un anónimo de Toledo a la provincia de los naranjales; el ausente se queja y rompe el compromiso; la madre de Micaela muere del disgusto. Doña Blanca de los Ríos añadiría que Tirso se pasa difícilmente sin la mención de una madre. Don Gaspar, aturdido, proyecta irse a Portugal y de *allí* a la India.

Y cuando se desahoga en estas confidencias, le salen al paso las consabidas tapadas. Son Jerónima y Quiteria, dándole cita la primera en el Alcázar. Doña Jerónima ha decidido conquistar a don Gaspar y ni siquiera se excusa con rubores o se vale de procedimientos más tradicionalmente femeninos. Lo que sí hace es narrarle a Quiteria *cómo empezó enfureciéndose con Gaspar para terminar* amándole. En estas comedias de Tirso pasan demasiadas cosas fuera de los ojos del espectador; pero el patio estaba educado a escuchar narraciones menos prolijas y seguidas en la dinámica de Lope y más morosas en el mercedario. En estas tiradas de versos donde se nos cuentan sucesos, Tirso procura una coherencia de las acciones para que las veamos bien verosímiles y justificadas.

De nuevo intercala sus reflexiones el fraile, ahora valiéndose de los labios de Jerónima como antes de los de Gaspar. Según Tirso, la soberbia puede adueñarse del corazón de las mujeres. Se rinden al que peor las trata. La indiferencia de don Gaspar, su corazón puesto en la imposible y lejana Micaela, empezaron alterándole los humores para luego herirle el corazón. Aficionada a mirar por el ojo de las cerraduras, débil para contenerse cuando la curiosidad la asedia, doña Jerónima espía a don Gaspar a la luz de una vela. Añade Tirso, sabiamente sentencioso: *su mal busca quien acecha.*

En el acto segundo, el telón de fondo se muda a Portugal, ceñido por la frescura del Mondego en Coímbra. Reaparece don Gaspar, ya de otro semblante. Contento, esperanzado y casi eufórico, se le desvanece en la memoria la sombra toledana de Micaela cediendo a la presión del canto de su prima Estefanía. El marco no puede ser más propicio. Don Gaspar habita la casa muy bien puesta de su tío don Iñigo, embajador del rey Fernando. De la mañana a la noche escucha las pisadas de la dulce Estefanía, cuyas virtudes pondera admirando «su discreción y hermosura, / llaneza, gravedad, valor, cordura, / donaire y cortesía». ¿Qué más puede decirse a una mujer? Para colmo de dicha, el clima de la ciudad es una bendición. «El sosiego convidando a las musas / (que donde hay multitud viven confusas) / aquí hallan puerta franca, sin envidiar Coimbra a Salamanca.» Ese sosiego fue sueño permanente de Tirso, como lo es invariablemente de poetas y artistas. Nostalgia de armonía; sueño de celda donde

no se escuchen demasiados ruidos; deseo de que se hable en voz baja, se deje en paz al trabajador y no confunda la multitud a las musas, que se nutren de aire delgado y apacible atmósfera.

La personalidad de don Iñigo es muy interesante. En las comedias de Lope, muchas veces la figura del padre tiene visos leves, pero acusados, de caricatura. Este don Iñigo es persona bondadosa e inteligente. Además de la protección y hospedaje que le brinda a Gaspar está dispuesto a interceder a favor de don Rodrigo ante el rey, y se alegra de que don Rodrigo viaje y vea tierras nuevas. Piensa que no es bueno encerrarse en la que nos vio nacer, pues el origen de la sabiduría es la comparación, el adaptarse a ciudades distintas, observar sus costumbres y cambiar de lecho. Como ha llegado a una inteligente madurez, ve los reinos como «historias», vocablo por donde se desliza una pieza de ironía estoica. En un momento en que la España oficial proclama los estudios escolásticos como los más importantes, a Tirso se le escapa la comezón por saber de crónicas en que se acumula una experiencia milenaria. Pero no aboga por la erudición, pese a que él es erudito. Vierte esta defensa del saber empírico: «No hay ciencia en libros como en los ojos.» En *La Escuela de Madrid,* Marías insiste en que «con los ojos se hacen las tres cuartas partes de una filosofía que no sea una Escolástica».

Pero no se limita a estimular a los viajeros este embajador que tanto se anticipa al espíritu ilustrado del siglo XVIII. Se conoce bien Portugal y sabe insinuar inteligentemente que un castellano ha de cuidarse, ante los portugueses, de no ser arrogante. Se apresura a elogiar en Rodrigo su cordura y cortesía, dejándonos en la duda de si el elogio es para insinuarle la advertencia de lo mucho que los portugueses estiman la humildad. Sabe aconsejar sin dejarse caer por la pendiente del sermón: y se cuida mucho de no herir, tal vez educado en la escuela de Castiglioni. A la hija sabe tratarla como le corresponde. Estefanía, para encubrir la razón de sus pesares, los excusa doliéndose de la peste que «asombra todo este reino». Don Iñigo sabe de los estragos que hace la imaginación y se anticipa a las técnicas, hoy tan vigentes, del control de la fantasía mediante recetas de importación oriental. Las de don Iñigo son sanas y escuetas: no debe nombrarse a la peste, pues ya el nombre se asocia a lo nombrado y acarrea la pestilencia y la sombra del mal; además, el peor de los dolores no es el dolor: es la obsesión del mismo, encarcelado en la mente del que no tiene fuerzas para distraerse. Ella se encastilla en su melancolía y entonces don Iñigo pide respeto para ese estado del alma, heredado de la madre. Y se le escapa la

sombra de un remordimiento: él, ahora tan sereno, buen padre, excelente anfitrión y amigo servicial, en sus mocedades dio algunos disgustos a su mujer, pero también la consolaba al verla triste. Don Iñigo no se enaltece e imita a los portugueses en su repudio de la hinchazón vanidosa, pero tampoco se maltrata. Sabe estimarse en su medida.

Y entonces cobra fuerza esta doña Estefanía, ausente del acto primero y ni siquiera nombrada allí. Algún preceptista podría criticarle a Tirso esta licencia. Los personajes principales deben salir en el primero de los actos, al que aristotélicamente corresponde la «exposición». Y si no salen, sean bienvenidos en el segundo, pero antes óigase hablar de ellos. Tirso se mueve libremente, encerrando los preceptos tanto como Lope, y habría que estudiar si sus llaves, en este punto, no son más de siete.

La tristeza de Estefanía es conmovedora. En el prólogo a la edición argentina de *Por el sótano y el torno,* Alonso Zamora Vicente se detiene en el sentimiento de ternura que inspira esta muchacha y en el contraste que hace su delicadeza con el diálogo grueso de Tello y Delicado. Diálogo que no reproduzco, pero donde hay expresiones poco frecuentes por lo gruesas en el teatro de la época. Es el barroco, el péndulo que va de la luz a la sombra y de la fineza a la grosería. Hay, según Zamora, «una faceta donde se cultiva la zafiedad, la grosería llevada al extremo y regaladamente expuesta. Morosamente detallada. Es el chiste fácil —a veces sucio, obsceno a veces— del gracioso». Y más adelante: «El barroco se mueve siempre entre dos planos, dos mundos, dos extremos —como quiera que se nos antoje llamarlos—, aparentemente irreconocibles, igualmente desdeñosos el uno para el otro, pero sin esa mutua, enconada disparidad, no tendrían realidad estética, ni siquiera histórica.»

Volvamos a doña Estefanía. Se ha enamorado del médico de la casa y el médico de la casa es nada menos que doña Jerónima, vestida de hombre y en plan de seguir a don Gaspar. Ya Tirso ha creado la atmósfera del *suspense* atando bien el nudo. ¿Cómo irán de desenredarse estos hilos tan trabados? Hoy los freudianos verían en el amor de Estefanía por el médico fingido una nostalgia de su madre. La muchacha recuerda a Faetón, empeñado en dirigir el carro del padre y sufriendo castigo por ese atrevimiento. Al perder a la madre, ¿no pretendería suplantarla en el gobierno de la casa y de paso no tener muy en cuenta el criterio de don Iñigo? Doña Jerónima le toma el pulso y ella pierde el seso al contacto de esa mano suave.

Intercala Tirso unos versos en que las creencias de la época coinciden mucho con las que corren hoy en ciertos medios sobre las

relaciones del alma y del cuerpo. No deja de ser muy curioso que el mercedario declare, valiéndose de doña Jerónima disfrazada de doctor, cómo hay correspondencia entre la belleza física y la tendencia a la melancolía. Las mujeres bellas son las más enfermizas, las que más fácilmente se contagian de los malos aires que corrompen la atmósfera. Damos un paso, y el alma delicada, la más temblorosa y humana, se aloja en un cuerpo que la traiciona, frágil como papel de seda. Doña Jerónima incita a su paciente a que nunca esté ociosa y le impone una dieta cuyo estudio valdría la pena. Las peras asadas, las famosas peras asadas en cuya preparación se especializaban las monjas de más refinada artesanía culinaria, figuran en el menú de la enferma de amores. Imposible no recordar que al salir San Juan de la Cruz de su prisión toledana fue a tomar un refrigerio a un convento de monjas. Y las madres le prepararon unas peras asadas con canela, que devolvieron algo del color perdido a las mejillas del santo. A doña Estefanía le prohíben la canela, pero le recomiendan los peces que corren junto a los pedregales, aunque deba abstenerse de los que se entretienen en el ocio de las aguas estancadas.

En toda esta escena está puesto muy de relieve ese doble plano en que Tirso allana las escenas en que el amor despierta o late sin manifestarse. Hay algo que pugna por expresarse. A veces es un sentimiento que la víctima de la punzada amorosa todavía desconoce. Los personajes están tensos, como pendientes de un hilo invisible que se les escapa por el aire. Y doña Jerónima se enreda en sus mentiras: inventa una hermana fingida; vuelve a su vestimenta de mujer no bien abandona la casa y de nuevo se encuentra con don Gaspar en figura de tapada. Don Gaspar, cansadísimo de los desdenes de Micaela y Estefanía, insiste en verle el rostro, ya encarcelado en las redes de la voz. Y cuando el velo se levanta, olvida su segundo apasionamiento y se enamora de doña Jerónima a descubierta primera vista. ¡Al fin lo conquistaron! Don Gaspar es uno de los enamoradizos mejor dotados para el borrón y cuenta nueva en el teatro de Tirso. Es la contrafigura del caballero lopesco de Olmedo y del Burlador. Ni se ancla trágicamente a una fidelidad ni salta de un lecho a otro. Quiere disfrutar de su mayorazgo en compañía de una mujer discreta. Escoge a una; lo desdeña y dobla la página. Se arrebata por la segunda, otro desdén y arroja la flecha al Mondego. Y se lanza a enamorar a la tercera sin saber que juega la carta pasiva en los naipes que baraja la ingeniosa Jerónima. Ingenio tan proteico en el acto tercero y de secuencias tan fílmicas que asoma en la última parte de la comedia la venganza de la dama, el placer que siente jugando hasta con el rey; un asomo de indiferencia cuando

recibe la noticia de la muerte de su hermano y un casamiento hecho por ella a la fuerza, pues la angelical Estefanía consiente en unirse a Rodrigo al disponerlo un médico encubierto que no pierde su influencia al mostrarse doncella. *El amor médico* es la comedia de las aceleradas metamorfosis y de la mujer diablillo.

Marta la piadosa empieza con entonación más dramática. Tanta capacidad de enfurecerse tiene Marta como Jerónima; pero Marta reflexiona en torno al binomio esperanza-desesperación, mientras Jerónima sólo en una tirada de versos en que salen a relucir las potencias del alma, defiende los fueros del amor a primera vista y habla del primado de la voluntad como una discípula de San Ignacio. Ambas pueden ser muy taimadas, pero la situación de Marta la coloca en trance de ser astuta de otra manera. Don Felipe ha matado a su hermano y parece que la pérdida no le ha resultado excesivamente dolorosa. En eso se parece un poco a doña Jerónima, en la que ya notábamos que recibe la noticia de la muerte de don Gonzalo, y tan ocupada como está en celebrar su triunfo al ganarse a don Gaspar, no pierde su tiempo derramando lágrimas. Parece que el afecto fraternal no es de los más arraigados en el teatro de Tirso.

La hermana, doña Lucía, pinta a doña Marta como ardiente, fogosa, pero de poco éxito a la hora de atraer galanes. Es como si le temieran a su apasionamiento. Ella, doña Lucía, se vanagloria de atraerlos pese a su continente frío. La relación de las hermanas es tensa y poco afectuosa. Baroja, en los primeros capítulos de *La busca,* cuenta la historia de una hija y una madre que pasan por hermanas para salir de noche en busca de protectores. Don Pío, fiel a su costumbre de juzgar a sus personajes y comentar su conducta, añade que no eran hermanas, pero reñían como si lo fuesen. Doña Marta engaña a doña Lucía, le tiende una trampa para saber si la segunda está enamorada del matador del hermano; y doña Lucía también le oculta a doña Marta su pasión por Felipe.

El padre, don Gómez, no se parece demasiado al noble y exquisito don Iñigo de *El amor médico.* Su paternidad es más interesada. Recuerda la del hermano de Micaela Ayala, que sólo se menciona en *El amor médico.* Don Gómez se deslumbra con la fortuna de Urbina, el indiano que llega cargado de años y de dinero. Don Gómez piensa que la sosegada edad invernal de Urbina, de arcas tan doradas, bien vale el sacrificio de la juventud de su hija. Corre a Illescas a pesar de su luto, cuando la ciudad está de fiesta. En *El amor médico* no hay escenario toledano, pero el protagonista viene de Toledo. Aquí estamos cerca de la ciudad imperial y muy en su atmósfera. Urbina, el *Alférez,* su sobrino y don Gómez y sus hijas, se encuentran intercam-

biándose saludos muy cordiales y solemnes. El Alférez se enamora de doña Lucía a primera vista, como don Gaspar de doña Jerónima y don Rodrigo de doña Estefanía.

Escondidos y cubiertos por las sombras de la noche, dialogan don Felipe y Pastrana. Este propone a don Felipe marche a Sevilla y se aliste en la milicia para servir a la corona como soldado. Así ocultará su identidad y se salvará del castigo que lo amenaza. Situación semejante a la de don Gaspar, que proyecta algo parecido cuando la fortuna no le es propicia. Don Felipe se niega y se lanza al ruedo para torear en alarde de arrojo. Se encuentra con el Alférez y resulta que son amigos. En las últimas escenas del acto primero la falta de luz caldea el interés. Don Felipe se acerca a doña Marta sin que lo adviertan Urbina ni don Gómez. El Alférez no se atreve a mirar a doña Marta no sea que se enamore de ella. Está resuelto a querer a doña Lucía, pues ha tomado la resolución de no contrariar los deseos de su tío. Se forma un bando de jóvenes que Tirso desgarra como forzados a mentir. A veces comienzan una frase dirigida al interlocutor y la terminan en aparte, como también ocurre en *El amor médico. Marta la piadosa* es comedia más crítica, más amarga, más en la cercanía del tema de *El condenado,* sea ésta o no de Tirso. Y no por razones teológicas, sino por las que conciernen al problema de la libertad dentro de una estructura social. Marta miente. Es embustera con el padre, la hermana, el viejo pretendiente y el Alférez. Para librarse del compromiso se le ocurre inventar un voto de castidad que no puede quebrantar. El padre retrocede ante ese juramento. Estaba dispuesto a obligarla al matrimonio con el indiano rico. Nada ni nadie podía persuadirlo de que tiene todos los derechos sobre la voluntad de la hija. Pero esos derechos tienen un límite. Hay un terreno, el de los juramentos que se hacen a Dios, que don Gómez no se atreve a pisar. Y es tanto el ingenio de doña Marta, que se arroja a ese lugar sagrado como un delincuente que huyera de la justicia. La cuestión debatida podría formularse así: ¿se puede reprochar a doña Marta su hipocresía? ¿Es libre de actuar de otra manera? Si la veracidad es virtud y el embuste un pecado, ¿no es mayor el pecado de traicionar al corazón y entregarse en matrimonio a un hombre por dinero? Las triquiñuelas de doña Jerónima parecen infantiles junto a estas maniobras. Pero la situación de doña Jerónima es otra: no tiene un padre tan ambicioso; su hermano no la vigila y a fin de cuentas sus escrúpulos tampoco son muchos, porque se finge médico no siéndolo, y cuando le traen enfermos que verdaderamente lo están, se insinúa en la comedia que los agrava o los mata con sus recetas improvisadas.

En *El amor médico* la poesía de Tirso discurre por las heridas de hilo rojo cuyos dardos de amor rasgan la piel. Cuando don Gaspar cuenta los fogonazos de la mirada abriendo almarios. O cuando Estefanía extiende su luz melancólica por el salón decorado a la usanza de una embajada digna de su nombre. En *Marta la piadosa* se inflaman los versos con gallardetes de guerra y mares propicios:

Gallardetes y banderas,
verdes, rojas y turquíes,
retozando con los aires,
dieron al viento tapices;
y porque no se escuchase
si el mar con los remos gime,
sus peces sordos oyeron
la salva de los clarines.

El ritmo está más logrado que en *El amor médico.* Se atropellan menos las escenas; hay momentos muy acelerados y otros en que la acción se remansa. Los parlamentos extensos no abundan tanto y todos los momentos son dramáticos. Ciertas observaciones ingeniosas son de una finura increíble. Cuando don Gómez cuenta a Urbina la vida piadosa de doña Marta y su renuncia a los placeres del mundo, Tirso deja escapar un resquicio por donde se advierte que la ascética de doña Marta se agrieta en una menudencia, pues en vista de una perdiz no come vaca. Se viste con malas telas, pero los propósitos se le quiebran ante el olor de un buen asado. Y al proseguir su padre narrándole al indiano los propósitos de la hija, cuando le cuenta que no quiere ni casarse ni profesar en un convento, la respuesta de Urbina es un hallazgo de gracia: *Ni es carne ansí ni pescado.*

La costumbre de los enamorados de pasarse por enfermos cuando debían fingir su pasión, aparece en *El amor médico* y en *Marta la piadosa.* Doña Estefanía, cuando suspira por el falso galeno, se inventa un achaque para que el falso doctor Barbosa le tome la muñeca. Y don Felipe, disfrazado de estudiante, entra en casa de doña Marta fingiéndose un hambriento que sufre de una perlesía. Doña Marta lo abraza en un extremo de caridad teatral, pidiendo al padre le permita hospedarse en la casa para que le enseñe latín. Aficionada a los latines era doña Jerónima; a doña Marta le tienen sin cuidado, pero los toma de pretexto para hallarse cerca del galán. Que se disfrace don Felipe, cambie Pastrana de identidad y en *El amor médico* haga lo mismo doña Jerónima, es recurso que no sólo se emplea en estas comedias ni es exclusivo de Tirso. Rara es la obra del Siglo de Oro en que no se use.

Pero hay otras mínimas semejanzas entre *Marta la piadosa* y *El amor médico.* Cuando Marta viste sus mejores galas para casarse con don Felipe, la sorprenden don Diego y don Juan. Pastrana, para que no la reconozcan ni tampoco a don Felipe, habla en portugués. Más tarde, al aclararse el enredo y pedir don Felipe el perdón que necesita de don Gómez, recibe la noticia de una herencia, como si Tirso pretendiera declararnos que amor y fortuna hacen pareja.

Tal vez lo más original de *Marta la piadosa* sea la transformación de don Felipe. En el acto primero es el matador de don Antonio y el héroe que se arriesga a perder la vida por el amor de doña Marta. En un alarde de valor se lanza al ruedo y torea para asegurarse la conquista de la hija de don Gómez. Pero cuando urde la estratagema de convertirse en Berrío, adopta los modales y la lengua del pícaro.

Puesta Marta en la situación difícil de aparecer como alumna de latín, para salir del apuro, don Felipe apela a chocarrerías parecidas a las del gracioso de *El amor médico.* El héroe y el pícaro se necesitan; viven juntos y rara vez se separan. Pero en *Marta la piadosa* llegan a confundirse en la misma persona.—*MARIO PARAJON (General Moscardó, 32, MADRID-20).*

«CASTILLA»: EL SENDERO TIERRA ADENTRO DE RAMON PEREZ DE AYALA, PROYECTO DE UN LIBRO INCONCLUSO

Entre los proyectos literarios que Ramón Pérez de Ayala dejó sin concretar figura un libro cuyo tema hubiera sido Castilla. Varios testimonios declaran este proyecto frustrado. Andrés Amorós, que ha estudiado muy a fondo los papeles póstumos del escritor, nos informa en su libro *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala* de una lista de trabajos que debían integrar un volumen titulado *Castilla* (1). El propio Pérez de Ayala, en su «Epístola a mis paisanos» (1928), poema de ocasión donde se refiere a sí mismo y a su obra creativa, dice:

Paisanos: no he salido de mi Asturias.
La crítica que a veces acierta,
suele advertirme: «Es ya hora
que escriba usted una novela
con acción y figuras no asturianas» (2).

(1) Andrés Amorós: *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala,* Gredos, Madrid, 1972, p. 392.

(2) Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas,* II, Aguilar, Madrid, 1965, p. 156.

La frase incidental, «que a veces acierta», y que a primera vista parecería sugerir una disposición a aceptar como bueno el consejo de la crítica, envuelve más bien, a nuestro juicio, una de las frecuentes ironías de Ayala, ya que para entonces había publicado más de un escrito «con acción y figuras no asturianas», concretamente, *La caida de los limones* (1916), una de las novelas poemáticas de la vida española, y *Pandorga* (1922), situadas ambas en ambiente castellano.

La última obra citada, que por cierto es una de las que habían de componer el volumen *Castilla*, según veremos más adelante, apareció publicada en *La novela de hoy* (3). Esta edición lleva, a manera de prólogo, una entrevista con el autor, que después no se ha reproducido, y en la que éste ofrece algunos datos personales que son de interés indudable para fijar su actitud frente a Castilla. Dice así:

> Mi padre era castellano, de Tierra de Campos (Campos Góticos), un godo. Mi madre era celta de lo más puro. O lo que es lo mismo: goticismo, dos ligeros defectos, excesiva afición a las ideas generales, que tienen poquísimos españoles, y también un poco de altivez, que tenemos demasiados; celtismo, o sea, imaginación, de que carecen bastantes españoles, los cuales sólo tienen fantasía, cualidad inferior. Por eso soy muy español y muy poco español. ... ¡Ah!, y como castellano a medias poseo un don del todo castellano, que yo estimo en mucho: no tener prisa. El tiempo y yo contra otros dos (4).

Esa dualidad castellana-asturiana que el escritor descubre en sí tiene confirmación práctica en un importante párrafo que aparece en uno de los ensayos agrupados bajo el epígrafe de *Divagaciones literarias,* donde se lee:

> ... *Belarmino y Apolonio* la escribí en un pueblecito castellano de Tierra de Campos durante un estío. Un joven novelista, oriundo de aquella región, así que leyó mi libro tomó la pluma, y, un tanto enojado, escribió en un periódico de Santander algo que en sustancia se podría reducir a lo siguiente: «¡Lo que son estos escritores con presunciones filosóficas y trascendentales! Viven fuera de la realidad, ciegos para todo lo que tienen ante sí. Ahí veréis a este hombre (yo), toda una canícula en Tierra de Campos, viviendo en un pueblo tan lleno de interés y emoción, donde es imposible aislarse, por su pequeñez y porque la realidad en carne

(3) Ramón Pérez de Ayala: «Pandorga», en *La novela de hoy,* I, núm. 3, 2 de junio de 1922. Según el autor, esta novela apareció primero en el diario *La Prensa,* de Buenos Aires, del que él era habitual colaborador.
(4) *Ibíd.*

cómica y trágica le oprime a uno por todas partes, y, sin embargo, este hombre, como si se hallase en la Luna, ausente de cuanto le rodea, se pone tranquilamente a escribir un libro que sucede en Asturias, entre dos zapateros chiflados. El sí que pasaría por chiflado, en opinión de los vecinos de aquel pueblo...» Pero lo cierto es que durante aquel estío, paralelamente a *Belarmino y Apolonio*, iba yo trazando la silueta, la historia, la psicología y la biografía de aquel pueblecillo (y de otros, sus mellizos), en crónicas, estampas literarias, poesías y romances, y hasta una novelilla. Todos estos documentos castellanos, nacidos en mi observación y diligencia, aparecieron aquel mismo verano en lugar muy visible de *El Sol*, uno de los diarios de más circulación de España. ... Todas estas observaciones auténticas de castellanía tengo el propósito de coleccionarlas en un volumen, que lleve un rótulo tomado del Poema del Cid: *Castilla gentil*... (5).

Como el lector habrá podido observar, aquí se adelanta el título de *Castilla gentil* para el volumen proyectado, lo cual indicaría una vacilación, ya que en la nota mencionada por Amorós, a la que antes aludimos, el rótulo que figura es simplemente *Castilla*. Según esa nota las «narraciones» enumeradas como elementos del libro en proyecto son las siguientes:

Pandorga.
La fiesta del árbol.
Estampa.
El dulzainero de Sepúlveda.
El crimen de los Caveros.
Los buhoneros.
La cenicienta.
El hidalgo loco (Licenciado Vidrio).
Trece dioses (6).

De hecho, no todas ellas son narraciones propiamente dichas. Si bien varios de esos escritos, empezando por *Pandorga*, son en efecto relatos novelescos, el titulado «Estampa» responde a este concepto de una imagen plástica: es una descripción pictórico-literaria. Y, tanto «Los buhoneros» como «La Cenicienta» son poemas (7). Esto nos permite conjeturar que el libro no hubiera sido exclusivamente de narraciones, sino una obra heterogénea donde piezas de diferente género estarían unificadas por su tema básico: es decir, Castilla.

---

(5) Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, IV, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 1002-1003.

(6) Andrés Amorós: *Ob. cit.*, p. 392.

(7) Estos poemas fueron publicados por primera vez en *El Sol*. «Los buhoneros» el 27 de agosto de 1920, y «La Cenicienta» el 29 de octubre del mismo año. Ambos aparecieron bajo el epígrafe *Castilla*.

Nosotros hemos explorado las fuentes en busca de aquellos escritos que no han sido recogidos en las *Obras completas* del autor, y que prácticamente eran desconocidos, a menos que alguien los exhumara de las colecciones de periódicos donde en su día se publicaron. «Estampa» y «La fiesta del árbol» aparecieron en el diario madrileño *El Sol* en el otoño de 1920 (8), así como varios breves ensayos de tema castellano, frutos de la observación y reflexión de Ayala. Aunque no sabemos si todas las composiciones proyectadas llegaron a lograrse, los textos que nos han llegado son valiosísimos para el que quiera hacer un esbozo del libro inconcluso (9).

En primer lugar debe notarse que las figuras creadas en algunos de estos escritos pertenecen a la categoría de personajes que su autor llamaba «trashumantes», ya que, según ocurre con los de *El ombligo del mundo*, pasarían de una a otra pieza como vínculos dentro de un orbe cerrado. Así, por ejemplo, en «La fiesta del árbol» aparece ya Martín, el dulzainero de Sepúlveda, «cojo de muchos años sirviendo al rey, tañedor de más recios pulmones que Estentor; Martín, el hazañoso, que una tarde de toros en Segovia fatigó a dos bandas de música» (10). Y en cuanto al hidalgo loco, objeto de una pieza independiente —no redactada, según nuestros datos—, lo habíamos visto transitar por *Pandorga*, bajo la designación de «el hidalgo lunático» cuya estirpe cervantina se hace indudable a través de las sentencias enigmáticas que emite, tal como el Licenciado Vidriera (11).

En suma, este libro de Pérez de Ayala, que desgraciadamente no llegó a cuajar, nos permite, juzgando a base de los textos que conocemos, ver cual era la actitud de nuestro autor frente a Castilla. Los poemas narrativos titulados «Los buhoneros» y «La cenicienta», que son parte integrante del volumen proyectado, han sido objeto de comentarios —si bien sólo como poemas sueltos sin referencia a un conjunto más amplio— por parte de críticos que vieron en ellos un

---

(8) El escrito «Estampa» llevaba el siguiente título: «El pueblo. El hombre. El asno. Estampa». Se publicó el 19 de septiembre de 1920 y está firmado en Valdenebro de los Valles. «La fiesta del árbol» apareció el 17 de noviembre de ese mismo otoño.

(9) Sobre el último de los títulos que se encuentran en la lista de piezas que habían de integrar el libro *Castilla*, Miguel Pérez Ferrero nos ofrece un dato de posible interés. Según él, Ayala publicó una novela corta, «la primera de su vida» y «muy inspirada en la manera de Valle-Inclán», en *El Porvenir de Asturias*. Esta narración tenía por título *Trece dioses*. (*Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Guadarrama, 1973, p. 72.) El biógrafo no ofrece datos bibliográficos concretos y nosotros no hemos podido consultar el periódico.

(10) Ramón Pérez de Ayala: «La fiesta del árbol», *El Sol*, 17 de noviembre de 1920.

(11) Lo mismo ocurre con «El crimen de los Caveros». No sabemos si la idea fue llevada a algún grado de realización o si quedó en la fase de un proyecto meramente pensado. Parece admisible la conjetura de que en el conjunto de la obra este escrito hubiera estado destinado a introducir una nota truculenta por el estilo de *La caída de los limones*, o *Justicia*, añadiendo una pincelada sangrienta al cuadro de Castilla.

acercamiento al tema castellano por virtud del cual creían poder asimilar al autor a la generación del 98 (12).

A nuestro juicio, dichos poemas deben ponerse en conexión con el libro planeado al que se destinaban, y de este modo interpretarlos como composiciones integrantes de una visión coherente de Castilla que es peculiar de este escritor, y que podemos comparar con la concepción de la realidad castellana elaborada por la generación anterior, para establecer así las posibles similitudes y diferencias. Pues tal vez con excesiva precipitación se ha tendido a considerar a Ayala como un epígono del 98.

Para empezar, la visión estética de Castilla coincide en él con la de Unamuno, Machado y Azorín en su apreciación de la poesía llamada primitiva de un Berceo, El Arcipreste de Hita, el *Cantar de Mio Cid* y, por supuesto, los romances, como reflejo del espíritu castellano. Igual que sus precursores noventayochistas, encuentra que las características de esa poesía son un resultado del ambiente físico de donde brota, poniéndolas en contraste con las de la poesía nórdica nacida de otro paisaje. «Dijérase —escribe— que en nuestros romances hay sol, así como en las baladas hay niebla; que en los unos hay sequedad, así como en las otras hay humedad; que en la lírica castellana hay claridad, así como en la inglesa o la escocesa hay vaguedad» (13). Hemos de ver, cuando nos ocupemos de comentar en particular los textos, de qué manera aplica en ellos esa teoría. Queda por examinar el valor estético atribuido a esas notas del ambiente castellano, que es resueltamente positivo en un Unamuno, Azorín o Machado, mientras que, como veremos, Pérez de Ayala las contempla en una actitud de objetividad pictórica.

Hasta aquí hemos señalado, aun cuando en forma matizada, los puntos de concordancia que unen a nuestro autor con sus precedentes inmediatos. Tendríamos que examinar a continuación las consecuencias que esa visión estética tiene para el uno y para los otros en el orden político-práctico. Si las discrepancias no fueron advertidas al comienzo, pues hubo críticos que, apoyados en ciertos pasajes de *Troteras y danzaderas*, quisieron ver en su autor uno más de esos escritores pesimistas que aplicaban a la realidad española un nihilismo básico, Pérez de Ayala no había de tardar mucho en afirmar de manera inconfundible su repulsa frente a la posición co-

---

(12) Para dar un solo ejemplo, entre muchos posibles, véase el comentario de Angel Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española*. El opina que el poema «Los buhoneros» es un ejemplo del pesimismo del 98 (el tomo III, 4.ª ed., Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1958, p. 519).

(13) Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, II, p. 514.

mún de la generación del 98. No deja de reconocer, sin embargo, que esta generación dotó al pueblo español de sensibilidad para percibir el paisaje en cuanto matriz de una espiritualidad (14), pero no comparte en modo alguno el patetismo romántico con que aquellos hombres execraban lo que adoraban al mismo tiempo. Así, por ejemplo, en el segundo tomo de *Política y toros,* encontramos párrafos bien tajantes precisamente en un ensayo titulado «El 98», que comienza diciendo: «Cuando, adolescente aún, avanzaba yo el pie tímido en los umbrales periféricos de la República de las Letras, el gesto habitual y casi obligado de los jóvenes escritores consistía en la agresion demoledora y nihilista frente a todo lo hispánico». A continuación, reconoce la nobleza del impulso en cuanto que ambiciona crear de raíz una España nueva que hiciera tabla rasa de todo el pasado. Señala que el ataque comenzó contra la España oficial, pero «... al confundir, involucrar y asimilar una guerra desdichada con un fracaso íntegramente nacional, aquella juventud, muy patriota, pero no menos impulsiva, y un tanto irreflexiva, se situaba en el centro vulnerable de aquello mismo que pretendía atacar» al aceptar la identificación entre el pueblo y el Estado (15). No cree Ayala, en cambio, que la nación española haya fracasado a lo largo de la historia, y considera fútil la empresa propuesta por el 98, ya que «tratar de sustituir un pueblo por otro pueblo que no sea el mismo sin poder dejar de ser el mismo, tiene toda la traza de un problema sin solución imaginable» (16). Con estas afirmaciones tan concluyentes marca Pérez de Ayala de modo expreso su actitud de repudio de la herencia noventayochista. Para concluir, sostiene que «... Un pueblo es un contenido pretérito en función de posibilidades de futuro» (17). Así, frente a la idea romántica de la creación de una España nueva (18), propugna él una consideración realista, objetiva, del pasado español con vistas a extraer «las posibilidades de futuro» que dicho pasado contenga.

En efecto, cuando examinamos desde esta perspectiva los diferentes escritos destinados a componer el libro *Castilla,* podemos observar que su autor analiza los componentes históricos de las

---

(14) Alberto Díaz de Guzmán, doble del autor, comenta este tema en *Troteras y danzaderas.* El largo párrafo termina así: «... algunos escritores de los últimos tiempos han iniciado la empresa de otorgar sentidos a esta raza española, que nunca los había tenido.» *(Obras completas,* I, Aguilar, Madrid, 1964, p. 711.)

(15) Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas,* III, Aguilar, Madrid, 1966, p. 1016.

(16) *Ibíd.,* p. 1018.

(17) *Ibíd.,* p. 1019.

(18) «La palabra mágica, entonces, era: Regeneración. Regenerar = engendrar de nuevo. Había que engendrar de nuevo el pueblo español. Poca cosa.» *(Ibíd.)*

situaciones contempladas para extraer de ellas las potencialidades que contienen. A diferencia de los escritores del 98, que bucean en el pasado, petrificando en él el presente (España eterna, intrahistoria, eterno retorno), la mirada de Pérez de Ayala se dirige a éste penetrando en las raíces históricas de la realidad, pero con la vista puesta en un desarrollo hacia un pervenir problemático. Mientras que los noventayochistas y sus epígonos se preguntaban enfáticamente por el ser de España escudriñando a Castilla, no se concibe en ellos una pregunta como la que leemos en una de las «Apostillas» de Pérez de Ayala. «¿Qué será de Castilla? ¿En qué parará Castilla? ¿Es que un trozo de tierra habitada puede perdurar por modo indefinido en tal situación de perfecta incultura, miseria y atraso?» (19). Es significativo que esta apostilla fue escrita en el mismo tiempo en que se encontraba pasando el verano a que hicimos referencia en Tierra de Campos, y redactando varias de las piezas que debían integrar el libro *Castilla.* En la misma apostilla se lee un párrafo que expresa la reacción emocional del escritor frente al paisaje natural y humano que tenía ante los ojos. Dice:

> ... Muchas emociones estéticas suscita esta enjuta y glabra tierra de Castilla. Lo malo es que para gustar de estas emociones es menester renunciar, en tanto se reside en estos pueblos, a la condición y hábitos de criatura civilizada. De donde las emociones más estéticas y elevadas se mezclan, y al mezclarse se destruyen, con las emociones más antiestéticas y repulsivas (20).

De esta manera acepta la valoración estética de la «enjuta y glabra» tierra castellana, el paisaje que la generación del 98 había convertido en un estereotipo, pero sólo para rechazarla inmediatamente en nombre de valores correspondientes «a la condición y hábitos de criatura civilizada»; es decir, de valores actuales.

De hecho, cuando él describe el paisaje castellano por su propia cuenta, introduce en su descripción notas de clara tonalidad negativa. Podemos comenzar diciendo que el tema básico y nexo unitivo de todos los trabajos consagrados a Castilla es el de la pobreza (21). Ella informa las imágenes artísticas que presenta de ese orbe particular, y está en la base de todos los elementos novelescos, narrativos, que constituyen la trama de las varias piezas; una pobreza

---

(19) Ramón Pérez de Ayala: «El exceso de libertad», *El Sol*, 21 de octubre de 1920.

(20) *Ibid.*

(21) Ya las palabras iniciales de «La fiesta del árbol» son bien significativas al respecto. Dice: «Atravesábamos la llanura castellana, seca y desnuda, alta y extendida, como vieja mano mendicante.» En esta comparación encontramos un símbolo que cubre toda la pobreza de Castilla.

que no aparece iluminada por los prestigios de lo pintoresco, sino más bien ofrecida como la causa que impide realizarse el valor de libertad humana que para Ayala representa la meta de una vida plena (22).

Esta preocupación asoma aun en aquellos textos como la «Estampa», desconocida prácticamente para el público lector, donde él quiere presentar un cuadro literario de la realidad castellana con una pretensión de contemplador impasible aplicado a describir con objetividad aquello que tiene ante la vista. Así declara el párrafo introductorio:

> Esta es una estampa vieja, descolorida, cenicienta. La ceniza tiene dos colores descoloridos, dos reminiscencias de color, dos aprensiones de color; unas veces el azul cinéreo, otras el rubio cenizoso. Estos descoloridos colores son los que tiene la estampa; el azul cinéreo en el cielo, el rubio cenizoso en la tierra. Tierra y cielo son como dos trozos de tela usada y desvaída, hilvanados allá en el horizonte por unas toscas puntadas de hilo gordo, que fue negro y es ya verdinegro: una fila de chopos. Cielo y tierra son la remendada capa de un pobre (23).

En este cuadro Pérez de Ayala parece estar tratando de ajustarse a los cánones de la pintura castellana, tal como él los entiende y explica en su prólogo al libro de Enrique de Mesa *Cancionero castellano* (24). Toda la descripción a lo largo de la estampa tiende a sugerir «la ilusión de la materia de que las cosas están hechas». Está entonada en diferentes matices de ceniza, y es digno de notarse que no sólo aquí sino también en otros de los escritos destinados a componer el libro, como por ejemplo el romance «La cenicienta», este «color descolorido» le sirve para unificar su visión de la realidad castellana. Es evidente que por virtud de la conciencia integradora con que él se aboca a la creación literaria, desde el comienzo mismo de ésta tiene presentes los elementos simbólicos mediante los que se propone dar expresión sintética al orbe imaginario que va a plasmar. Por eso, aun en un libro frustrado o inconcluso como el que estamos estudiando, aparecen dichos elementos relacionando entre sí los diferentes textos, incluso aquellos en los que podemos

---

(22) Véase lo que escribe en «El exceso de libertad»: «... Si los españoles no pueden... o carecen de libertad para hacer todas esas cosas que ha enumerado (usted) antes, es porque *la mayoría son pobres. De donde resulta que, mientras haya más pobres que ricos, sea* en España, sea en la Cochinchina, habrá mayor suma de impotencia que de libertad.»

(23) Ramón Pérez de Ayala: «El pueblo. El hombre. El asno. Estampa», *El Sol*, 19 de septiembre de 1920.

(24) Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, II, p. 520.

ver meros conatos (25). La ceniza es el símbolo preponderante de que echa mano el autor para transmitir su visión de Castilla. Aquí la ceniza representa, a nuestro juicio, el resultado de la calcinación producida por el Sol, otro de los elementos de composición en que Pérez de Ayala insiste al tratar de Castilla (26).

Volviendo ahora a la «Estampa», cuyo comienzo hemos reproducido, continúa la descripción comparando la tierra con «burdo paño casero». «... Este burdo y mal cardado sayal es hirsuto, tiene una áspera pelambre de tono algo más rubio; la paja de los rastrojos.» Sobre ella (la tierra) aparece un pueblo como un abullonamiento de la recia estofa, cuyas arrugas parecería querer planchar la aplastante iglesia. «... Por el hueco de una de estas arrugas camina un hombre...» —de esta manera se introduce el elemento humano dentro del paisaje; pero también este hombre

> ... todo él es color rubio cenizoso. Anda como un sonámbulo. Lleva sobre los hombros la carga de cincuenta años. Muchos meses del año no duerme arriba de tres horas. Ha comido siempre lentejuelas agusanadas, sopas de sebo, pan de una semana y queso empedernido. Ha bebido un vino que sabe a vinagre. No sabe cantar (27).

En frases breves, como pinceladas sueltas, todas ellas destinadas a acentuar el rasgo de la pobreza y de una vida desprovista de holgura (28), ofrece Pérez de Ayala en su estampa bajo forma estática la imagen de esa Castilla que en otros escritos pondrá en acción.

Quizá el más importante, redactado parcialmente en forma dialogada, dramática, y sin duda aquel que llevó a término de completación, considerándolo cerrado, es *Pandorga.* Aunque su autor la califica de «novelilla», el lector encuentra en ella el intento más cabal de englobar dentro de sus páginas la pluralidad de factores que integra la realidad de un pueblo castellano según él la percibe. La estructura de la obra, dividida en tres secciones bajo los títulos res-

---

(25) Por ejemplo, no es aventurado suponer que «La fiesta del árbol», tal como se publicó, hubiera sido sometido a modificaciones importantes al reelaborarlo para su integración en el volumen proyectado.

(26) En otras obras del mismo autor, por ejemplo en *El ombligo del mundo,* la ceniza es empleada también como símbolo, aunque con un valor diferente, asimilándola a la penumbra y la niebla. Pero en ambos casos representa la aridez y consiguiente infecundidad.

(27) Ramón Pérez de Ayala: «El pueblo. El hombre. El asno. Estampa», *loc. cit.*

(28) El párrafo final de la «Estampa», con un envío al pintor Zuloaga, dice así: «El pueblo, el hombre y el asno llevan una carga demasiado pesada desde hace demasiados años. Años. Siglos. Querido Ignacio, pintor de Castilla; tú bien lo sabes.» *(Ibid.)*

pectivos de «Escenario», «Entremés» y «Drama», le permite someter esa realidad a diversos tratamientos, enfocándola a través de los recursos del ensayo, la acción dialogada y la narración novelesca. Mediante la técnica de presentar en primer lugar el escenario (técnica que recuerda la seguida con *El ombligo del mundo)* se le ofrecen al lector los antecedentes de historia y leyenda, así como las especies animales y vegetales pertenecientes a ese pequeño orbe que es el pueblo castellano, antes de desarrollar las anécdotas que componen su parte dramática y novelesca.

Por lo pronto, queremos destacar el hecho de que en esta obrita, como en los demás escritos dedicados a Castilla, lo plástico y pictórico adquiere una dimensión muy importante, como si lo visual se impusiera de un modo predominante por efecto de la luminosidad de un sol sin paliativos. Recuérdese que así lo señala el autor en su ensayo ya citado sobre la poesía castellana. La claridad del Sol recorta los perfiles, y la sequedad del ambiente mata los colores. De modo análogo a lo que pudimos observar con respecto a la «Estampa», en *Pandorga*, después de haber evocado la condición terriza de «todo lo que allí vive», tanto los animales como los seres humanos, especula:

> ... No sólo la calandria, también el resto de esas criaturas animadas debieran llevar el sobrenombre de terreras o terrizas. No parece sino que el Sumo Hacedor, según andaba por el mundo poblándolo, revistiéndolo y adornándolo, venido que fue a Castilla, después de modelar en barro unas cuantas personas y animales, se distrajo, y desde luego les insufló la respiración, sin antes haberlos pintado de gayos colores ni plantar árboles y tender praderas, donde se solazasen, como había hecho en otras partes. Ni siquiera las ranas son allí de color verde, sino de color rapé, que se confunden con los sapos (29).

Esta monotonía, es decir, unidad de tono del ambiente, se corresponde con la atonía de la vida humana, donde el tiempo es «... igual que la tierra: raso y monótono» (30). El acontecer en el pueblo se reduce a minucias insignificantes. Las rencillas entre vecinos se magnifican y perpetúan en pleitos interminables, y, por otra parte, la agonía de los moribundos sirve de ocasión para que el vecindario se divierta en representar escenas rituales de sainete grotesco.

Estas escenas están presentadas bajo el título de «Entremés» en la segunda parte de la obra y ponen un paréntesis de sombra,

---

(29) Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, II, pp. 1111-1112.
(30) *Ibid.*, p. 1112.

pues tienen efecto durante la noche, en medio de la atroz luminosidad de la Pandorga diurna. «... En lo alto de la calle, entre las sinuosidades y muescas (31) de los aleros, el cielo es un retal de seda azul índigo, apolillado de estrellas.» Al ambientar dichas escenas, insiste Pérez de Ayala de un modo muy consistente en la que él llama «pintura de calidades», según ha podido comprobarse en la frase transcrita y corroborarían otras muchas más; por ejemplo, la siguiente: «... El terreno trasuda vaho, a modo de calina. Enrojecidas las estrellas, a través del aire polvoroso, es como si del firmamento al páramo descendiese ceniza de brasas» (32). Sobre el fondo de este escenario actuarán los vecinos del pueblo cumpliendo sus papeles con los atavíos de rigor (33) al asistir en su agonía al tío Fulgencio. Hay en este entremés caracteres de «tragedia grotesca», consistentes en el detalle de ser el moribundo, un tendero, el único gordo del pueblo (34), y en resistirse a cumplir su papel de tal moribundo.

El lenguaje es no menos convencional. Está formado por refranes, frases hechas y lugares comunes, cuyo contraste con la seriedad de la situación resulta brutal, revelando una insensibilidad que el autor subraya irónicamente. Así el tío Macario, para consolar al moribundo le dice bien al oído: «—Animo, señor Fulgencio; esto tenía que venir, y más vale en la cama que en la horca—», mientras que el monacillo impaciente por hacer su parte en el drama pregunta: «¿Doblaré ya a muerto, señor cura?» (35). Surge la expectación acerca de la boda de la hija del futuro difunto antes de que éste haya hecho mutis, pues en Castilla las herederas son codiciadas como esposas, tema que aparece también en el romance «La cenicienta».

El entremés de la agonía del próspero tendero se completa y contrasta con el drama ocasionado por la muerte de una vaca vieja, flaca y tuberculosa (36), que da lugar a un pleito enconado durante el cual el vecindario de Pandorga se divide en dos bandos enemigos. Ese pleito terminará con la ruina de ambas partes. Titulado «drama»

---

(31) *Ibíd.*, p. 1116. Probablemente por errata, en el texto publicado se lee «muecas».

(32) *Ibíd.*, p. 1117.

(33) «Vístense los arreos y luctuosas tocas con que van a misa de fiesta.» *(Ibíd.*, p. 1118.)

(34) «Aquí todos cecina. El magro y tocino. Todos flacos; él gordo... Así da gusto ir a la gloria.» *(Ibíd.*, p. 1123.)

(35) *Ibíd.*, pp. 1120 y 1121.

(36) La propietaria del animal es la tía Eufrosiana, quien al presenciar la muerte de la vaca vocifera: «... mesándose y desbaratándose la *cenizosa* pelambre» *(Ibíd.*, p. 1128. Lo destacado es nuestro.)

por su autor, este relato breve tiene dentro de la obrita el valor de una parábola, donde en forma de gran concentración expresa su distancia irónica frente a la realidad contemplada.

Añadiendo una nueva tonalidad emocional al conjunto de las varias piezas que habían de integrar el libro proyectado, los romances de que a continuación nos ocuparemos introducen una nota de mayor compasión y solidaridad humana frente al sufrimiento y el dolor de la gente castellana. Con referencia a estos poemas, a los que presta particular atención, Víctor de la Concha opina que ambos actúan «... como supuestos interpretativos mutuos. Es decir, tratan de definir complementariamente un clima paisajístico y vital» (37). La observación es exacta, y abre una serie de interpretaciones no menos atinadas. Pero si bien es cierto que «... la continuidad formal descriptiva y narrativa romancística en que se desarrollan...» los conecta de un modo especial, no debemos olvidar que también merece subrayarse su conexión con el conjunto de escritos destinados a Castilla, en compañía de los cuales debían integrar el libro proyectado por el autor.

Como en las piezas en prosa que hemos comentado antes, prevalece aquí la intención de evocar la realidad mediante la imagen de cosas muy concretas presentadas de un modo pictórico. (De la Concha habla de una «descripción realista, digna del pincel de Zuloaga».) A través de esos objetos se consigue crear una atmósfera de pobreza sórdida y casi inhumana que es común a todo el universo castellano, según el autor lo percibe y refleja. En este aspecto es aplicable a los dos romances lo que hemos dicho a propósito de las prosas. Pero los poemas introducen también matices que les son peculiares, para servir al propósito de lograr una pluralidad emocional que enriquezca mediante entonaciones varias la orquestación de la obra.

Como podía esperarse, tratándose de poemas, esos matices peculiares son de carácter lírico dentro del marco narrativo del romance. Con ello se eleva el autor desde el nivel realista, objetivo e irónico al plano de la fantasía. Estamos siempre en la Castilla actual, pero a través de esos pueblos míseros divisamos el mundo medieval tal como ha llegado a nosotros en la tradición literaria.

«La cenicienta» ya desde su título nos remite al cuento de hadas que es conocido en el folklore universal. A la estética del cuento

---

(37) Víctor de la Concha: *Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala*, *Archivum*, XX, enero-diciembre, 1970, p. 245.

de hadas corresponde el uso de grupos de personajes idénticos (38). «Son las Gilas cuatro hermanas: todas las cuatro son feas; / todas las cuatro con novio, que hay para todas hacienda.» En contraste con ellas aparece la figura de la cenicienta, Clementina, «criada y pariente a medias». «Cuanto de ruindad las otras, tanta su gracia y lindeza; / tanto es gentil y riente, cuanto las otras zahareñas.» Clementina, a quien ningún galán corteja porque es pobre y huérfana, trabaja «desde el alba hasta la noche» y sufre los malos tratos de las cuatro hermanas hacendadas. Pero esta «Clementina a hurto del sueño, leyó antaño una novela: / Amores de Lanzarote y la reina Ginebra» que ha convertido su vida en un sueño —un sueño que es de carácter medieval, porque en él aparecen las imágenes de los libros de caballerías que convergen a veces con las del cuento de hadas—. «Vendrá, vendrá el caballero, jinete en blanca hacanea, / que la besará en los labios y la hará suya por fuerza, / y la robará, a la grupa, y se casará con ella» (39).

De tal forma incorpora Ayala en su creación lo que para él constituye «la máxima libertad del espíritu» según la define en uno de sus ensayos. Dice allí:

> ... Materia de los cuentos de hadas: la virginidad libérrima del espíritu superando la caduquez y determinismo del universo. Libros de caballerías: cuentos de hadas para adultos. En arte, la facultad creadora es la imaginación, salvo en el género infantil, que entonces lo es la fantasía. La imaginación no es libre; sus leyes últimas son las propias leyes naturales. La fantasía. La fantasía sí, para ella la necesidad está abolida (40).

La fantasía permite, pues, a los seres sensibles que están encerrados en un mundo árido la única salida que les deja vivir y hallar consolación. Esto mismo se encuentra en «Los buhoneros», donde lo medieval surge otra vez tras de la actualidad sórdida por virtud de unos cuantos toques muy diestros, tales como el vago presagio de la urraca muerta que sostiene en su mano un zagal bermejo, o bien el lenguaje arcaico, imitación de los romances antiguos («Mi fija que se me muere, mi fija la más pequeña»), o la aprensión de la peste por parte de los campesinos aterrorizados. Con todo ello se consigue crear una impresión de arcaísmo dentro de una realidad

---

(38) Pérez de Ayala ha usado de este recurso en otras varias de sus obras, por ejemplo, en *Los trabajos de Urbano y Simona*, y en «El profesor auxiliar», de *El ombligo del mundo*.

(39) Los versos citados vienen de los textos recogidos en las *Obras completas*, II, pp. 204-205.

(40) Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, III, p. 159.

que es al mismo tiempo muy actual. La buhonera aparece «A la zaga del carrillo, despeinada, alharaquienta, / ronca de tanto alarido, las manos al cielo abiertas, / los pies desnudos a rastras...» El médico dictaminará que «La niña ha muerto de hambre. Y al que se muere lo entierran.» Y en este punto, cambiando la medida del verso, viene esta invocación lírica de la madre frente a la hija muerta:

Lleva la bisutería, alma, vida, princesa.
Lleva la bisutería contigo bajo la tierra.
Pendientes de esmeraldas en las orejas.
Al cuello el collar de turquesas.
En el pelo dorado las doradas peinas.
Llévalo todo, todo. Nada, nada nos queda (41).

La bisutería se ha convertido en joyas con piedras preciosas por efecto de la fantasía, operando como un consuelo en la desesperación del dolor. Obsérvese cómo el apelativo «princesa» enlaza con el ambiente de cuento de hadas que va a transformar las baratijas en joyeles. Y también merece observarse que las únicas notas líricas de todo el libro *Castilla,* tal cual ha llegado a nosotros, se dan vinculadas a dos figuras femeninas, probablemente por considerar su autor que a la mujer le es más connatural el mundo de la fantasía.

En este libro incompleto vemos que su autor se había propuesto dar el salto desde lo costumbrista prosaico hasta lo universal lírico, donde expresa en forma concentrada las más profundas emociones humanas. En los dos romances la acción presentada es concreta y actual, pero a la vez, y mediante las técnicas indicadas, se superan los límites del tiempo y del espacio para alcanzar una proyección ilimitada. Es algo que este escritor había intentado ya con éxito en varias de sus obras logradas y concluidas, tales, por ejemplo, como las novelas poemáticas, donde se arranca de una base localista y particularizada para desembocar en intuiciones de vigencia eterna.

Estas intuiciones son para Pérez de Ayala la referencia inmutable a que se remite lo que es contingente y cambiante en el acontecer humano. Conviene no confundir esta percepción de los arquetipos con la actitud inmovilista de los escritores del 98, para quienes (y de ello podría ofrecer el mejor ejemplo Azorín) la realidad misma es inmutable bajo ligeras apariencias de cambio superficial. En contraste con esto, piensa y siente Ayala que la realidad, frente a cuyas limitaciones actuales él reacciona de un modo crítico, debe acercarse progresivamente a aquellos arquetipos en un movimiento de perfec-

(41) Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas,* II, p. 204.

cionamiento constante, cuya meta sería la más plena realización del ser humano en su libertad. Frente a este ideal su visión de Castilla implica la protesta contra una forma de vida muy deficiente, opresiva y en definitiva —repitámoslo— inhumana. ¡Qué lejos estamos con esto de la mirada complaciente, que era habitual en los maestros del 98, frente a esa misma realidad! (42).—*ANGELES PRADO (Indiana University Northwest. Gary, INDIANA. 46408. U. S. A.).*

(42) Habitual, pero no sin excepciones. La más notable sería Antonio Machado, cuya posición ideológica difiere considerablemente de la de sus compañeros, y que también, como Pérez de Ayala, muestra su reserva crítica frente a la sordidez castellana, aun cuando esta reserva crítica está en él desconectada de la admiración estética incondicionada que siente frente al paisaje castellano.

Sección bibliográfica

TRES LIBROS SOBRE CINE

RENE PALACIOS MORE y DANIEL PIRES MATEUS: *El cine latinoamericano, o por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia.* Ed. Sedmay, Madrid, 1976.

«Pensamos que es tarea del cine convertirse en una herramienta fundamental en la creación de una cultura auténticamente nacional y descolonizada», afirma Miguel Littin en el fragmento alusivo a Chile que incluye este libro sobre la cinematografía latinoamericana. Esa declaración resume el contenido de la obra y expresa fielmente el pensamiento de los autores.

René Palacios More y Daniel Pires Matéus son dos jóvenes cineastas argentinos preocupados por el fenómeno cinematográfico a nivel continental. Su libro consta de dos partes: la primera se desarrolla a través de un amplio diálogo que mantienen ambos sobre las condiciones económicas, culturales y políticas en que se debaten los realizadores latinoamericanos; la segunda incluye fragmentos de conocidos literatos o cineastas que analizan la situación en sus países respectivos. Octavio Getino y Fernando Solanas hablan de Argentina, ampliando las ideas expuestas por Palacios y Pires, que, aun refiriéndose al amplio marco latinoamericano, recurren a ejemplificaciones nacionales; Jorge Sanjinés explica la experiencia boliviana; Joaquim Pedro de Andrade y Glauber Rocha se refieren al cine brasileño; el novelista colombiano García Márquez comenta la situación de su país; Julio García Espinosa y Alfredo Guevara aluden al cine de masas en Cuba; Miguel Littin sitúa el fenómeno cinematográfico en el contexto de la Unión Popular en Chile; Néstor Almendros y Jaime Augusto Shelley escriben sobre el mediatizado cine mejicano; Pablo Guevara analiza la encrucijada del cine peruano; el último documento corresponde a la Asociación de Autores Cinematográficos venezolanos. El libro se cierra con una declaración de los cineastas latinoamericanos,

reunidos en Caracas del 5 al 11 de septiembre de 1974, de la que emanó una resolución por la que se crea el Comité de Cineastas Latinoamericanos y se precisan sus funciones.

El libro es un vivo testimonio de la conciencia que los realizadores latinoamericanos poseen de su inferioridad técnica y económica. Sus condiciones de trabajo son las propias de los países dependientes, y salvo los casos de Argentina, Brasil y México, con más recursos propios, el resto del continente gira cinematográficamente en la opresiva órbita norteamericana. Caso aparte es el de Cuba, pero su proyección en los países hermanos es mínima. Los intentos del *cinema nôvo* brasileño de la época de Kubitschek y del cine de la Unidad Popular en Chile durante el trienio 1970-1973 han quedado abortados por las circunstancias subsiguientes. En consecuencia, la cinematografía latinoamericana está hoy casi enteramente dominada por el mercado occidental, y principalmente por el de los Estados Unidos. Los estamentos rectores de la política cultural en cada uno de los países están interesados en mantener el *establishment* y dificultan cualquier iniciativa que pueda comprometerlo. De ahí las trabas y la persecución a un cine auténticamente *nacional*, que ha de convertirse en *subterráneo* para poder sobrevivir, aunque sea de forma precaria.

El libro no es una historia del cine latinoamericano. Es más bien una reflexión sobre su propia posibilidad y un análisis de los moldes en los que debe elaborarse, los cuales, de acuerdo con la coyuntura social, la idiosincrasia y la trayectoria cultural, deben basarse en la violencia y en el sentido mágico. Es elocuente la ilustración a base de fotogramas de las películas más relevantes. Algunos de los testimonios documentales (los de Rocha, Getino, Solanas, García Márquez, García Espinosa) son un tanto antiguos. La situación que reflejan, sin embargo, es clara y en sus términos denunciatorios no existe la contemporización. En su conjunto el libro resulta útil para el cinéfilo español, que hallará en él la aclaración a ciertas interioridades del cine latinoamericano.—*F. J. A. G.*

FERNANDO C. CESARMAN: *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca.* Ed. Anagrama, Barcelona, 1976.

Luis Buñuel es, sin duda, el cineasta que mejor se presta a un estudio psicoanalítico de su obra. Supera en este aspecto a figuras como Bergman, Losey o Antonioni —que ofrecerían también un buen campo para el ensayo—, porque toda su producción gira en torno a los conflictos eróticos que mediatizan la vida humana y que han sido

el principal objetivo del psicoanálisis. Fernando C. Cesarman, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, miembro de la Asociación Psicoanalítica Mexicana y de la International Psychoanalytic Association, ha elaborado este estudio que tuvo su origen en un trabajo conjunto con Max Aub sobre el cine de Buñuel, iniciado en 1970. Tras la desaparición del escritor en 1973, Cesarman optó por configurar su aportación como libro independiente al no poderla integrar en la biografía elaborada por aquél. La obra que comentamos fue presentada al IV Premio Anagrama de Ensayo 1975, resultando finalista del mismo.

«A través del método psicoanalítico, Cesarman se desliza entre las imágenes del cine de Buñuel, como entre los sueños de un paciente, para encontrar los cabos de la razón que posee el soñador y no los nudos de la sociedad que lo rechaza», afirma el escritor mejicano Carlos Fuentes en el prólogo. Este juicio esclarece absolutamente lo que va a seguir. Tras una visión global de la cinematografía buñueliana desarrollada en la introducción, el autor tiende en su diván de confidencias a los quince filmes del realizador que considera más significativos: *El perro andaluz, La edad de oro, Las Hurdes, Los olvidados, Susana, El bruto, El, Nazarín, Viridiana, El ángel exterminador, Simón del desierto, Bella de día, Tristana, El discreto encanto de la burguesía* y *El fantasma de la libertad.* La elección ha sido hecha teniendo en cuenta las necesidades interpretativas del material, más que la calidad artística o el éxito comercial de las películas.

En el cine de Buñuel hay un tema central y reiterativo: la falta de libertad que sufren tanto el director como sus personajes para moverse entre las múltiples posibilidades que ofrece el mundo circundante. Esta opresión culturalista incide de modo directo sobre el impulso sexual y las manifestaciones eróticas, haciendo de cada ser humano un individuo irremediable que se comporta de una manera predeterminada, por muchos que sean los obstáculos interpuestos. Los personajes en los que Buñuel plasma sus teorías se repiten constantemente y llegan a hacerse típicos: los ancianos, las jóvenes heroínas, las sirvientas, los sacerdotes y obispos, las prostitutas, los militares y los niños abandonados. Lleva a cabo con ellos un psicoanálisis que aunque no desemboca en resultados terapéuticos, sí llega a descubrir los conflictos latentes que determinan el fracaso a que se hallan abocados en su desesperada búsqueda de la libertad.

El filme-paradigma es indudablemente *El perro andaluz.* Puede considerarse como una declaración programática al estilo del «Manifiesto surrealista», con el que se halla vinculado. En él aparecen ya las constantes que definirán el cine de Buñuel: la relación visual obli-

gatoria y pecaminosa que conduce a la ceguera —símbolo edípico por excelencia—, la imposibilidad del amor maduro y libre, y la inevitabilidad de la violencia dirigida contra el padre, la madre, el hermano, el amigo y hasta contra uno mismo. Tras esta primera producción, la espiral ha ido creciendo y los temas se han diversificado, alcanzando mayor profundidad. En cada uno de los filmes psicoanalizados se descubre el entramado conflictivo definitorio de las actitudes que los personajes buñuelianos intentan proyectar, como reflejo de una sociedad cínica que condena al surrealismo porque halla en él un inesperado espejo delator de su incongruencia.

Fernando C. Cesarman logra, en definitiva, un ensayo esclarecedor de la precaria situación del hombre moderno que, como los personajes de Buñuel, se encuentra marginado de la sociedad por él mismo constituida.—*F. J. A. G.*

CARLOS Y DAVID PEREZ MERINERO: *Cine español: una reinterpretación.* Ed. Anagrama, Barcelona, 1976.

Los dos opúsculos que integran esta breve reflexión sobre el cine español constituyen, según sus autores, una revisión autocrítica de trabajos anteriores, concretamente *Cine español: algunos materiales por derribo* y *Cine y control.* Consecuentemente, se precisa un conocimiento previo de los mismos para entender mejor éstos. La redacción del texto presupone este conocimiento, así como el de la «intrahistoria» de la cinematografía española de la posguerra. Con estas premisas el lector llega a situarse y puede desentrañar las alusiones faltas de concreción de la primera parte. En ella se refieren los autores a la aparición del AC (Aparato Cinematográfico) estatal tras la guerra civil y sus diversas alternativas a lo largo de los años. Estudian luego el efímero Nuevo Cine Español, gestado en Salamanca, en 1964, y tratan, por último, de caracterizar la situación actual. Todo ello desde un prisma político con reiterado recurso a formulismos expresivos —lunpemburguesía cinematográfica, pequeña burguesía alcista, etc.— y a través de afirmaciones discutibles. Este enfoque politizante del tema no es nuevo, pero aquí aparece tratado con excesivo partidismo. Faltan por otra parte las imprescindibles alusiones nominales —Benito Perojo, Cesáreo González, por ejemplo— que aclararían bastante el conjunto. Sólo al final se citan a García Escudero, Querejeta, Piedra y otros.

El segundo opúsculo está consagrado a discutir las opiniones que expresan Fernando Lara en *El cine español ante una alternativa de-*

mocrática, F. Creixells en *Cine y cambio,* y el colectivo Marta Hernández al que los autores pertenecieron y del que posteriormente se separaron. El tono es polémico y, como en casi todos los debates, los contendientes pretenden poseer toda la razón. Los Pérez Merinero están convencidos de que la tienen, cosa normal, pero estimo que se exceden en su agresiva forma de expresarlo.

Se trata, pues, de un recorrido por determinadas interioridades del cine español que interesará a la gente del mundillo y a pocos más: por ejemplo a los políticos de izquierda que hayan agotado sus argumentos.—*FRANCISCO JAVIER AGUIRRE GONZALEZ. (Castrillo de Aza, 13. MADRID-31).*

UNAMUNO EN SU ESPEJO

Comprometido asunto el de escribir un texto sobre Unamuno cuando tantos prestigiosos autores se han ocupado del antiguo rector de Salamanca. Pero es igualmente asunto comprometido el hacer la crítica de un libro de estudio —la crítica de un crítico—, y vamos, sin embargo, a afrontarlo con la gallardía que nos sea posible.

Autor dilucidado desde sus más diversas vertientes, Unamuno ofrece, en apariencia, pocos secretos. Ferrater Mora nos ha enseñado las entrañas de su pensamiento, su construcción interior, del mismo modo que Serrano Poncela ha sabido explicarnos los postulados de su terminología (la intrahistoria, la noluntad, etc.); Zubizarreta y Charles Geoffrey Ribbans, la proyección y el significado del Unamuno creador, y Luis Granjel y Carlos París, su personalidad controvetida, dramática y sorprendente.

De todos estos trabajos —y muchos otros que se podrían, sin duda, enumerar—, los que tienen una mayor concomitancia con *Unamuno y su espejo* son precisamente los dos últimos, puesto que la base esencial de *Unamuno en su espejo* viene precisamente constituida por un estudio de su personalidad global, haciendo hincapié en el *ser* de Unamuno más que en su *estar* como escritor, aunque ambas cosas sean indivisibles.

La primera actividad de Angel Raimundo Fernández, catedrático de la Universidad de Valencia, al enfrentarse con el personaje de Unamuno, ha sido la de intentar distinguir al hombre de sus disfraces. ¿Quién era Unamuno por debajo de sus apariencias? ¿Qué quedaba

de él, una vez despojado de hábitos, uniformes y máscaras, en su desnuda soledad?

El trabajo inicial del libro, que da nombre al mismo, intenta unas respuestas sistematizadas en cuatro apartados generales: 1) La tonalidad antropológica y el fondo vital. 2) Del fondo vital al nivel endotímico. 3) Las vivencias emocionales. 4) La estructura superior de la personalidad. A esto cabe añadir un epílogo en el que se contempla la disociación entre la personalidad y el comportamiento y que sirve para fijar los aspectos dramáticos —levemente esquizoides—, en los que acabó por desembocar la lucha interior de don Miguel a consecuencia de su *inautenticidad.*

Se trata, como se ve, de un esquema de método *psicocrítico,* en el que importa ir desvelando en sus distintas capas la persona que escribe más que la escritura objeto de su producción. Pero, no nos engañemos, el autor sabe sobradamente la tesis de Eliot cuando este autor afirmaba (1) que: «Si la poesía es una forma de comunicación, lo que se comunica es el poema mismo y sólo incidentalmente la experiencia y el pensamiento que se han vertido en él.» Saliendo precisamente al paso de una posible producción textual mecánica o automática, sin preexistencia del creador —el *hacedor* borgiano—, el profesor Fernández explica en su prólogo que la relación hombre-autor-narrador es cierta *a nivel de existencia,* por lo que el análisis aspectual de la obra implica la consideración indirecta del autor y viceversa. De ahí que Guillermo Carnero, en su estudio sobre este trabajo, hable de que lo que se trata de analizar es el *yo-escrito* de Unamuno (especialmente en su *Diario* y en *San Manuel Bueno, mártir)* para llegar al yo que escribe (2).

El Unamuno que se mira en sus escritos —especie de doble narcisismo, pues sus escritos también se miran en él— deja en las páginas lo que Machado llamaba «los complementarios», es decir, la sucesión de seres que conforman, en su suma diacrónica y sincrónica, la existencia del *yo.*

Aplicarse a conocer esos seres no es fácil tarea, pero está lograda en el estudio con poderosa capacidad de síntesis. Se parte de un supuesto, el biotono asténico de don Miguel, su baja capacidad de dinamismo activo, probada desde su niñez. Salcedo aporta los datos relativos a esta época: el Unamuno niño «no sabe jugar, es delgaducho y un poco tristón; se entretiene con sus pajaritas y teme a

---

(1) Eliot, Thomas S.: *Función de la poesía y función de la crítica.* Ed. Seix-Barral. Biblioteca Breve. Barcelona.

(2) Carnero, Guillermo: *Unamuno en su espejo.* Nota crítica del libro. Revista *Insula.* Madrid, 1976.

la muerte ya» (3). Y desde esa afirmación primaria se llega a la introversión del gran filósofo, creadora de un *ego* voraz, inteligente y con un desmesurado «deseo de poder».

De sobra sabía el marqués de Sade que «nada es tan anárquico como el poder». Pero nada necesita tampoco de mayor construcción de códigos, de mayores disfraces de la conducta, de mejores astucias y sagacidades. La aplicación de Unamuno al afán de poder es consecuencia de su *obsesión del yo* o, dicho de otra manera, de una afirmación constante del autovalor.

Como quiera que, pese a su éxito, en Unamuno se daba una infinita necesidad de estimación —paralela a la autoestimación que sentía—, ninguna admiración, ningún cariño ajeno, bastaron para llenar su conducta egocéntrica, de lo que debe inmediatamente deducirse ese «resentimiento vindicativo» que estudia Granjel en su *Retrato* (4) y que aparece, por otra parte, como clave oculta en muchas de las páginas del *Diario* unamuniano.

Trazado este enfoque entre la necesidad de afecto y el desprecio o resentimiento social que constituyen su *fondo vital,* las vivencias emocionales de Unamuno se organizan en torno a estas luchas entre contrarios —amor, odio— que ya los filósofos prearistotélicos hicieron jugar como las claves combinatorias entre los distintos elementos.

Unamuno sintió, pues, la emoción del dolor, angustia sobre todo por la propia desaparición, temor a la muerte —base de su religiosidad— que le provoca un estremecimiento, un *pánico* (adelantado sobre los teatros de Beckett y de Arrabal) por una ausencia de sí mismo, por un espejo sin imagen.

Creo a estas alturas importante señalar que en Unamuno el espejo se ha roto. Hay una importante fragmentación de los espejos y, consecuentemente, de las imágenes. Ello permite la verificación en sus textos de actitudes incoherentes, contrapuestas, que tienden por un lado a la excitación de la curiosidad en el lector, pero que son, a su vez, representativas del sustrato fragmentario, de los perfiles plurales que adoptó una personalidad frecuentemente irresoluta y obligada sin embargo, por exhibicionismo, a obrar en la palestra pública.

Poseído de insatisfacción ante su comportamiento, carente de una religiosidad sincera —aunque no de una auténtica preocupación

(3) Fernández, Angel Raimundo: *Unamuno en su espejo.* Ed. Bello. Valencia, 1975.

(4) Granjel, Luis: *Retrato de Unamuno.* Ed. Guadarrama. Madrid, 1957.

religiosa, que es otra cosa—, el drama de Unamuno se redujo, según la afirmación del profesor Fernández, «a esa afirmación del yo y a su exaltación exasperada frente a sí mismo, en su interiorización» (5).

Unamuno es, como *ego* indomable, como *ego* no sometido, incapaz para el arrepentimiento. Seguro de sus valeres, soberbio y necesitado de popularidad divinizadora, se hallaba inerme ante esa actitud de reconocimiento de vasallaje que implica todo arrepentimiento real. «Ser para otro» y no ser para sí mismo originaba un profundo problema sentimental: el quererse a sí mismo en cuantía menor de lo que requería ser amado Dios.

Recoger esta característica nos explicará lo que hay en Unamuno de personalidad asimétrica. En la estructura superior de su personalidad hay un expreso co nbate entre espiritualidad e inteligencia Lo que la una le obligaba a hacer lo negaba la otra. E intercedía por medio el sentimiento de aprecio a los demás con la pasión por uno mismo. Los resultantes, como no cumplía por menos que ocurriera, son de una honda disociación entre el modo de ser y el modo de querer ser, un drama entre las convicciones íntimas y la voluntad por modificarlas que da lugar a esa paradoja del autor, tan descriptiva y gráfica, cuando define a Unamuno como un ser «sincero pero inauténtico».

El panorama parecería poco gratificador y poco caritativo, por más que demostrable en sus escritos, hacia la personalidad de Unamuno, pero Angel Raimundo Fernández se escapa de la acritud de un juicio apresurado y negativo. El drama de Unamuno es un drama humano del que, a niveles indirectos, su protagonista no es ni siquiera culpable. Por eso el profesor Fernández adopta una actitud de comprensión afectuosa que se formula del siguiente modo:

«Nos merece todo respeto esta inautenticidad de Unamuno. Por dos razones, entre otras. Porque "el hombre que es mantenido constantemente en la inautenticidad por su hambre vivencial, no satisfecha, sufre realmente", y todo sufrimiento es digno de respeto. Y porque contra ella luchó siempre, sin mayores descansos, el Unamuno auténtico del nivel endotímico. Aunque a veces le oigamos decir que de la lucha de su cabeza y corazón surge su vida auténtica, sabemos que siempre intentó, sin lograrlo, ser uno consigo mismo» (6).

---

(5) Fernández, Angel Raimundo: *Unamuno en su espejo*, p. 50.
(6) Fernández, Angel Raimundo: *Ibidem*, p. 79.

En función de este combate, permanentemente planteado y permanentemente perdido, se da el espejo roto, los muchos rostros de un Unamuno lacerado y sufriente. La asimetría de su personalidad no deja de aquejarle con los dolores de una meta conocida y, sin embargo, inalcanzable. Precisamente por este calvario terreno, este martirologio humano del filósofo, sabemos que si Angel Raimundo Fernández hubiese estado en un tribunal de culpas de don Miguel, «bueno y mártir», no hubiese dudado en absolverle.—*PEDRO J. DE LA PEÑA (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de VALENCIA).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

EL ARTE DE LA CONSCIENCIA

La tarea de escribir sobre este libro (*) sin un aparato de conocimientos que me hicieran merecedor al calificativo de *especialista* en teatro debería quizá remitir esta tentativa al ámbito de lo estéril y lo vanidoso. Mas si, a pesar de la ignorante inconsistencia con que la acometo, aún me restan ánimos para seguir adelante, débese mi insolencia al hecho de que la lectura me ha deparado un placer que bien pudiera apelar a otros lectores en similar situación. Al intento de comunicar algunos aspectos singularmente atractivos y sugerentes, prestos a provocar posibles reflexiones más allá del hecho teatral, consagro, en última instancia, las líneas que siguen.

He de indicar previamente que, en contra de lo que pudiera parecer, este volumen, que es continuación de *Cómo se hace un actor,* editado en traducción de Ricardo Debenedetti por el Instituto del Libro (La Habana, 1970), es una suerte de manual práctico concebido con una clara articulación didáctica. Así, el autor presenta el transcurso de un año escolar en la escuela del famoso Teatro de Arte de Moscú, dividido en capítulos y apartados que coinciden con la estructuración de temas y materias impartidos por un Tortsov, bajo cuya incesante presencia no es difícil reconocer al propio Stanislavski, que escribe su «crónica» desde la óptica de un alumno, evitando de tal modo la apariencia de una exposición egocéntrica y autolaudatoria. Pero no se ha de perder el tiempo en describir la forma de este texto tan lejano a nuestra acepción de *manual;* los testimonios de quienes con él trabajaron, la actitud ostentada a lo

(*) Constantin Stanislavski: *La construcción del personaje,* Alianza Editorial, Madrid, 1975.

largo de sus escritos, tan reticentemente vertidos en páginas impresas, hablan de un penetrante observador de la naturaleza en su faceta más creativa, cuya percepción de las necesidades teatrales era todo menos dogmática. También habrá quien arguya, al tropezar con esta muestra de las enseñanzas de Stanislavski, que hay mucho de ingenuidad y sencillez en su expresión, que la labor de discípulos como Grotovski ha de ofrecer un panorama más elaborado y «teórico», que no es esencialmente válido más allá de lo anecdótico y biográfico. También de ello se deduce el carácter de este comentario.

Bastará una ojeada al índice —mientras el otro libro de Stanislavski citado se orienta hacia los aspectos internos de la preparación del actor— para obtener una idea de los campos aludidos, esencialmente voz y movimiento. Aquí, sin embargo, me interesa especialmente resaltar la idea principal que soporta, espina dorsal, el llamado «sistema Stanislavski»: la convicción de que el actor ha de esforzarse por acceder a la *naturalidad,* esto es, asumir y recrear los recursos creativos de la naturaleza. Ahora bien, esta facilidad de comportamiento en un escenario exige mucho más que la simple superación de «nervios», posiciones «forzadas» e inhibiciones; supone, primariamente, el conocimiento exhaustivo de aquellas funciones naturales, no por convencionales hasta la saciedad dominadas y bajo control: andar, pongamos por caso. Las imperfecciones en los movimientos de un individuo, habituales e imperceptibles en la superficial observación cotidiana, tórnanse escandalosamente falsas en cuanto es un actor sobre el escenario quien las ostenta. Del mismo modo, las acciones y movimientos más acostumbrados exigen una conscienciación por parte del (aspirante a) actor que, de manera similar al escultor o cirujano, precisa adquirir una autoconsciencia basada en el estudio concienzudo de las condiciones fundamentales del desenvolvimiento físico. En el terreno fónico, el asunto es infinitamente más complicado. Stanislavski dedica largas páginas a la explicación de la técnica deducida de innumerables observaciones, proponiendo ejercicios y entrenamientos.

Antes de entretenerme más tiempo con estos aspectos concretos debería presentar la segunda noción central del «sistema»: aquella resumida en la conocida expresión «conscientemente hacia el subconsciente». Ciertamente, la verosimilitud psicológica del personaje ha de ser en orden a una profunda penetración que, en lugar de provenir de la «inspiración» (instancia insegura y ambigua que el ruso considera insuficiente sin llegar a negarla), debe brotar de la técnica y la preparación del papel. Es ahí donde el actor muestra la riqueza de todas las personalidades posibles encerradas en su

aparato psíquico, «viviendo» su papel, sí, pero sin abandonar jamás la consciencia exterior de lo que está ejercitando. Y es de esta doble vertiente, de su tensión, que surge la dimensión artística, la *verdad* teatral.

Así contemplado (y burdamente simplificado), el «sistema» se antoja sencillo y apenas innovatorio. De siempre, fidelidad al papel y capacidad representativa han parecido condiciones inexcusables en el trabajo de un actor. Stanislavski, desde luego, propone unas técnicas de preparación que no contradicen las cualidades de los «grandes» actores. Lo nuevo (no olvidemos que fallece en 1938, a los setenta y cinco años de edad) es probablemente, de la mano de ciertos aspectos de las ciencias humanas y la propia experiencia, el nivel de consciencia ante las infinitas posibilidades del cuerpo humano, así como la posibilidad real de «construir» esa faceta artística, sobrecogedora y embriagante, en la escena, fruto de un trabajo disciplinado y consciente, oponiéndose así a lo que con enorme pesar Heinrich von Kleist constatara como irremediable. En su texto *Acerca del teatro de marionetas* introduce la figura de un joven que súbitamente, un pie apoyado en alto para atarse un zapato, en el espejo adyacente contempla arrobado toda la deslumbrante belleza que su figura compone, mágicamente dispuesta por una rara, inescrutable intervención del azar. Mas el embeleso se troca en desencanto cuando la afortunada postura se desvanece, y el joven pasa largas horas de hastío y desazón, tratando inútilmente de reproducir la fugaz intensidad de un instante preciosamente efímero. La conclusión, para Kleist, es que el actor ha de esforzarse en ser tal marioneta, despertando su potencial creador, inefablemente hermoso, a través de medios que le distancien de la consciencia habitual, concediendo rienda suelta a las fuerzas oscuras y profundas que laten en su interior. Mucho de esto hay, incuestionablemente, en los métodos creativos de esa poesía que alcanza altas cotas con románticos y surrealistas, como también un cúmulo de leyendas erróneas en torno a la forma de componer de hombres como William Blake, antes complejo que «oscuro» y «místico» para quienes han penetrado en su cosmos dominado por la imaginación, la reflexión y el conocimiento de textos y tiempos. Mas no nos apartemos de la discusión. Lo que Stanislavski ofrece es una posibilidad, importante, de desandar los senderos serpenteantes que, en ocasiones, vemos originarse sólo en los manantiales más exóticos y apartados de la bendita inspiración.

La tentación de aplicar esta reflexión a las demás artes está, al menos, atractivamente presente. Claro que su problemática excede

en mucho la extensión de este comentario, y la abundancia de opiniones al respecto exige que sea tratada con mayor acuciosidad y respeto. Prefiero concluir haciendo hincapié en otro hecho: el interés de las técnicas de Stanislavski para quien no es necesariamente actor. Las veleidades de la moda, orientadas hacia fáciles orientalismos en los tiempos que corren, hacen que las caricaturas de saberes como el yoga sean aburridos lugares comunes o fuentes de absorbente estulticia escapista. Temo, en este sentido, que lo que voy a decir nada tenga de original y sí mucho de irrisorio. No quiero, empero, omitir la consideración de que sería de valor contemplar una vía de autoconocimiento y realización en muchas sugerencias encerradas en las concepciones stanislavskianas. Toda utopía, en cierta manera, es ridículamente hermosa. Entiéndase bajo tal compasivo rictus la posibilidad que aquí se esboza: la de dotar a cualquier hombre, a cualquier palabra o gesto, de la profunda consciencia del prodigio artístico, irrepetiblemente reiterado en la miríada dispersiva de las manifestaciones. Algo así tenían en su mente Lautréamont y el aforismo Zen, partes de ese arte que tendería a (con)fundirse en la identificación con la vida. Pero la realidad, impertérrita ante tanto espejismo, surca desafiante las calles, y lo que de tanto en cuanto nos redime es, curiosamente, el espléndido aislamiento del arte. También las representaciones inspiradas por el saber de Stanislavski.—*B. D.*

DE LA CRITICA DE ARTE COMO EXPERIENCIA CENITAL

Los pobladores de este siglo, tan desquiciante y hermoso, tan injusto y efímero como cualquier otro, podrían unir a la cáustica conclusión de comprobado desamparo, emanado de la miríada de ausencias sin puntualidad (oh travesuras del tristísimo cisne marxista; y no empaño con burlas ajenas lo que atravesó mi cuerpo tal bello canto interior, es tan sólo la implacabilidad del tiempo que remite a la larga al coito con el mar último), el agrio lamento por la funesta marejada verbal que desdibuja los sentidos de la inteligencia con enmarañada patraña. Viene a cuento tan ilustre reflexión de la lectura de un delgado volumen que acomete al lector con la promesa de afilada síntesis asaz definitiva (*). Estamos, en efecto, ante un nuevo y tenaz afán coronado en el descubrimiento del mar Mediterráneo. Sirva de botón de muestra una sentencia como la presente:

(*) J. A. García Martínez: *Arte y pensamiento en el siglo XX*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1974.

«De la bidimensionalidad de Euclides al espacio polidimensional de la actualidad media la misma distancia que va de la psicología tradicional a la profunda, del arte clasicista a las creaciones de hoy o de la música de Bach a la *beat.*» García Martínez ha compuesto un conglomerado que sonríe tanto a las veleidades de la moda como al esfuerzo acumulador de inagotables referencias y citas, producto debido más al concepto que de lo erudito o científico reclama la orquestación cultural que a la necesidad de lucimiento. No considero oportuno rastrear inofensivas flaquezas ni arremeter contra su gusto por los pasajes turísticos de un itinerario europeo. Sí me interesa, en contraste, manifestar disconformidad con ciertas ideas que, por ampliamente difundidas, deben ser rebatidas ahora. Tales son la lamentable fe en la idea de progreso en arte, tan ligada a unas elucubraciones universitarias que, paradójicamente, ven su progresismo estrellarse cuando han de sacar la lente política, tan amantes de la constatación del «caos» social como fuente de inefables complejidades estéticas; la afición contemporánea por un esoterismo «irracional» y a la luz de la ciencia, incapaz de aprehender el auténtico caudal subterráneo (¿cómo se puede aunar a Novalis y Dumas bajo la etiqueta de románticos cuando lo que se pretende es establecer la raíz del arte moderno?); la afirmación de que «grandes pintores como Matisse o Picasso hayan perdido vigencia, en tanto que otros se aproximan a nosotros (...): Picabia, desmitificador de los valores clásicos». Pecaría, sin duda, de estúpido si lo que persiguiera con este comentario fuera a anclarse en la corroboración de la superficialidad (bien larvada bajo el manto incoloro del sutil lenguaje de la más avanzada técnica abstractoepistemologizante —con perdón—); lo que me preocupa es el culto actual a la logomaquia estructuralista o sociologizante, causa primera de un empobrecimiento literario, de un abandono del lúdico goce, de la ceremonia del gordiano nudo. Si la preceptiva literaria y los estudios retóricos han quedado —necesariamente— arrumbados en el más anacrónico de los desvanes, ¿a qué esa malévola apropiación manipulante de las consabidas (y grandiosas, empero, por impracticadas) consignas de Rimbaud, de Lautréamont, de la noche profunda de Novalis, San Juan de la Cruz, Blake o Michaux? García Martínez rinde pleitesía a ese fantasma estructuralista que se empeña en desmentir la afirmación de defunción que diera Chomsky (que corre grave riesgo de ser el próximo entronizado), sin aventurar, como debe ser, un arriesgadísimo juicio. De ese miedo a las deidades está empapada buena parte de la llamada crítica cultural, consagrada a los sangrientos oficiantes de la bruma. Es la epidemia de su verbo la que aniquila las palpitacio-

nes del arte. La discusión de la crítica y sus arquitecturas de normas es vieja. Lo que no es obstáculo para que el autor que nos ocupa afirme ante su trabajo que se trata de «una metodología del pensamiento artístico contemporáneo», estudio que se cierra con la peregrina afirmación de que «las últimas manifestaciones —el minimalismo, el arte pobre, el arte conceptual y otros— aceptan el influjo sintáctico del estructuralismo y tienden a superar la sincronía abriéndose hacia dimensiones diacrónicas y dialécticas». Que un nuevo y demencial poeta maldito resquebraje la imperturbable faz de la crítica. Y que el lector me disculpe por las sinuosidades de la nota presente.—*BERND DIETZ (Cercado del Pino, 29. EL SAUZAL, Tenerife).*

«LA NOVELA DE ESPAÑA», DE MANUEL GOMEZ-MORENO

La Historia hay que contarla sin enfatismos, sin darse importancia. De lo contrario parece algo artificial, inventado. Lo que sucede es que muchas veces no son los historiadores quienes narran la Historia, sino oportunistas, políticos con intereses en un bando o ideología, escritores al servicio de un régimen o de una idea, desocupados o seudointelectuales poco rigurosos o menos cultivados. La Historia hay que contarla, narrarla, sin que parezca que se está contando, pero con certeza, con eficacia; sin que resulte monótona, pero informando eficazmente; sin que los sucesos sean algo árido y estático, pero evitando que se transformen en algo etéreo, falto de valor. Así es como Manuel Gómez-Moreno narra *La novela de España* (*), que, publicada por primera vez hace medio siglo, ha visto la luz en una nueva y cuidada edición.

De Manuel Gómez-Moreno parece innecesaria una reseña: nacido en 1870, especialista de arqueología medieval árabe y cristiana, académico de la Lengua y de la Historia, director general del Ministerio de Instrucción Pública en 1930, investigador cuidadoso y escritor fecundo que contó en su haber con casi 300 publicaciones, catedrático de la Universidad de Madrid, profesor del Centro de Estudios Históricos y, también, académico de Bellas Artes, falleció en 1970, a los cien años de una dilatada vida dedicada casi por entero a la investigación y al estudio. Sus obras son diversas y todas ellas de un interés especial por su amenidad y configuración artística e intelectual.

(*) Manuel Gómez-Moreno: *La novela de España*. Ediciones Júcar. Madrid, 1974.

De *La novela de España* dice Gómez-Moreno que podríamos «llamar a este libro "Historia modernista de España"» y realmente parece que este título iría más acorde con el contenido del mismo, pues su título real induce a la creencia de que se trata de algo diferente al contenido, aunque también es cierto que, tal como Gómez-Moreno plantea su historia, es más la novela de unos hechos que el retrato cronológico de los mismos, por lo cual nos quedamos con su título original. Consta de seis ciclos y notas anteriores y posteriores.

Yo diría que en todo momento es de gran interés el tono ameno y poético con que es contado el más insignificante suceso y el rico lenguaje empleado en toda la narración. Todo ello va aglutinando una sucesión de hechos que son de vital importancia para comprender la historia posterior, no relatada en el libro por el profesor Gómez-Moreno y base real de España como entidad social y geográfica en el conjunto de los pueblos europeos que, a su vez, acunaron y sojuzgaron también a otros pueblos en el resto de los continentes.

El haber distribuido el libro en ciclos supone un acierto inmenso, pues la independencia de cada uno de ellos, y su total valor individual, va enriqueciendo el contenido de la obra conforme avanzamos en el tiempo y el espacio dentro de los límites impuestos por la geografía, pero con grandes dosis de comprensión para un tema tan genérico como es el ver forjarse la conciencia de un todo histórico.

Tras las explicaciones y aviso preliminares, se suceden los diversos ciclos, distribuidos en 73 capítulos de mayor o menor extensión según el tema o hecho histórico a tratar. Cierra el libro una nómina geográfica y un extenso apartado dedicado a los *reversos eruditos*, en los cuales el profesor Gómez-Moreno va señalando los sucesos históricos en orden cronológico y emparentándolos con lo relatado en los diferentes capítulos; al pie de cada reverso figura asimismo la bibliografía correspondiente, muy completiva de todo el conjunto histórico-literario que configura *La novela de España*. El período tratado o «disfrazado» por el profesor Gómez-Moreno abarca desde una prehistoria llena de poesía hasta los comienzos del siglo XI, en que aparece en la Península la figura del caudillo Almanzor. De esta manera van desfilando por las páginas del libro ambientes y seres que pueblan unas tierras dulces y difíciles, unas tierras que su tesón y su espíritu superador van transformando, modelando, casi inventando. Aquí se funden civilizaciones y órdenes diferentes, aquí se hacen guerras y se programan paces, aquí se labra la tierra y se modelan monumentos, aquí, en fin, se crea una cultura nueva, una raza diferente. Conquistadores y conquistados llegan a ser partes de un todo, se arriesgan en empresas comunes, sucumben ante nuevas

fuerzas arrolladoras que posteriormente serán también abatidas e integradas en una ciudadanía común. Pero hay hechos que, en la pluma de Gómez-Moreno, parecen más importantes que otros aun siendo iguales. Por ejemplo, dice que «la conquista romana fue una pesadilla que acarreó malestar e inquietudes sin descanso», y, sin embargo, de tal conquista iba a derivarse un futuro casi común para todos los pueblos de la latinidad, unas mismas influencias culturales, una lengua única durante siglos, un modo de ver la vida similar. Es por ello por lo que «Hispania intentó reconstruir lo pasado, romanizarse de nuevo a gusto propio», tal vez para que sus valores individuales no quedaran anulados ante tales circunstancias semejantes dentro de una cultura común. Y también por ello, más tarde «purgadas las heces de romanismo, en su lugar el Oriente inexhausto esparció raudales de fe, de orden, de humanidad, de poesía, que enardecieron otra vez a la sociedad española», lo cual deja ver cómo siempre los valores permanentes del espíritu hispánico se iban decantando, purificando, preservando, ante los arrolladores avances de las mencionadas influencias externas. Admite la utopía del cristianismo como algo revolucionario, por su dosis de amor fraterno, en un mundo pagano y corrompido, y tal admisión hace de Hispania una provincia que da a Roma constantes ejemplos de su valor y de su generosidad. Tal vez es su premio el advertir cómo las grandes obras, los grandes monumentos quedan en su tierra como desafío permanente a los tiempos venideros: acueducto de Segovia, puente de Alcántara, torre de Hércules, pantanos de Mérida, calzadas romanas, arcos de triunfo, etc.

Las invasiones de los vándalos y la introducción de una nueva forma de vida, una cultura diferente, supone para Hispania la necesaria discontinuidad para poner a prueba otra vez su espíritu fuerte y su capacidad de asimilación y construcción sobre algo a punto de derruirse, como es su propia nacionalidad siempre en ciernes. La penetración de los pueblos bárbaros es rápida y sucesiva, pero su estancia de trescientos dos años no hace más que forjar un espíritu de propiedad, de rebeldía ante elementos exteriores, y así se comprende la difícil lucha de la Reconquista, primera vez en la Historia en que no se da una asimilación, sino un enfrentamiento que, por lo mismo, iba a fortalecer los vínculos de los naturales, cristianos, y, de una manera u otra, lograr una empresa común que se vería culminada siglos más tarde con el nacimiento de una nación.

De muy gran interés es el ciclo sexto, más que por lo relatado, por lo que hace suponer por la tácita invitación a analizar la historia posterior y su correlación con las demás historias, con los demás

sucesos que, de pasados casi comunes, han llegado a presentes diferentes, disímiles.

Añadir datos que puedan ensalzar la figura del autor parecen totalmente innecesarios. Sólo podría decirse que tras leer su obra queda el deseo de que sea siempre así: que la Historia no sea algo árido, lleno de fechas y sucesos más o menos importantes, sino algo sugestivo, evocador de cuanto ha precedido nuestro presente, repleto de poesía, justificador de que en un momento cualquier intelectual desee contemplar el pasado y contárnoslo, y que ese relato sea, además, una bella historia imperecedera, inolvidable, inquietante, excelsa...—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Ciudad Puerta Sierra II, Gredos, 4, 3.º A. Majadahonda, MADRID).*

EL VALOR Y LA METAFISICA EN LA POESIA DE ANGEL GARCIA LOPEZ

Con sólo poner título a estas líneas hemos afirmado ya que Angel García López es un poeta. En realidad, nadie lo ha puesto en duda; mas si tan seguros estamos de ello, deberemos hallarnos en disposición de explicar las razones de esta seguridad nuestra. ¿Por qué es Angel García López, precisamente, un poeta? La pregunta abre ante nosotros un panorama ilimitado de problemas, que sería preciso resolver antes de dar una respuesta fundamentada de un modo satisfactorio.

En primer lugar parece haber surgido ante nosotros la necesidad de explicar cuáles sean las *notas esenciales* de la poesía, qué condiciones no pueden faltar en una obra para poder ser calificada justamente como obra poética. Aquí, improvisando una definición, podríamos decir que un poeta es un artista de la palabra; pero con ello no hemos hecho más que retrotraer el problema a un estadio anterior. ¿Qué es entonces un artista? Ahora sí creemos encontrarnos encaminados por el mejor de los senderos para alcanzar la comprensión del sentido primario de la fuente que nos ocupa.

Los artistas son, sin duda, los creadores de cada nuevo sentir humano. Nace un artista, por tanto, cada vez que la sensibilidad humana se conmueve ante una emoción hasta entonces nunca sentida, cada vez que un detalle del normal fluir biológico queda frenado por una llamada del preconsciente sorprendido.

Ahora bien, la afección de la sensibilidad humana puede llegarnos por múltiples vías y expresarse luego por medios muy diversos. A es-

tas variantes corresponden otras tantas manera de *ser* artista. Cada modo distinto de expresarse queda plasmado en un tipo diferente de obra de arte, que es, en definitiva, la base de nuestros juicios.

Ya tenemos explicado, *grosso modo,* lo que es un artista; pero, al haber aclarado así los motivos radicales del arte, se nos ha oscurecido un tanto la definición que arriba hemos improvisado de lo que es un poeta. Ser artista de la palabra, ¿quiere decir que la obra alcanzada en la poesía consiste en la palabra sentida o, más bien, que la palabra es el instrumento utilizado por el poeta para expresar cómo siente su alma con respecto a cualquier objeto propuesto? A nuestro entender, el poeta creador de la palabra es el llamado artista de la forma, y el que utiliza el verbo como medio es el llamado artista del fondo.

Y ahora ya estamos en disposición de enjuiciar la obra poética de este andaluz que cada vez nos obsequia con poemas de nueva factura. Con nuevas creaciones que muy bien podrían hacer fracasar todo intento de profecía en torno a su línea.

LA PALABRA COMO VALOR

A García López se le ha llamado con frecuencia poeta de la forma. El apelativo, indudablemente, es justo si atendemos a la perfección de su lenguaje, al ritmo delicioso en que fluyen sus poemas, a la manera precisa de adjetivar, a la belleza de cada expresión. Pero al destacar así la factura de sus versos nos percatamos de que este realce se ha hecho a expensas del contenido de su mensaje. Cabría entonces preguntarse si se comete o no una injusticia con nuestro poeta al calificarlo, con sentencia un tanto exclusivista, como poeta de la forma. La pregunta, si la entendemos en toda su profundidad, encierra una solución ambigua que deshace el verdadero nudo gordiano en torno a la esencia del hacer poético de García López.

Cuando hace unos años irrumpieron en el mundo de los conocimientos humanos los problemas de la ciencia de la comunicación, las mentes de los estudiosos se vieron sacudidas por verdaderas sorpresas al decubrir las formas primigenias de la comunicación social y de la comunicación lingüística. El mundo de hoy, acostumbrado a comunicar valores sólo en el campo de lo económico, se resistía a admitir que el fundamento de la sociabilidad humana pudiera apoyarse en el intercambio de mujeres. La dignidad de la persona femenina parecía resquebrajarse al pensar en su utilización como valor para basar sobre esos descubrimientos la universalidad de los principios de la sociabilidad humana. Con todo, las sorpresas proporcionadas por

los estudios sociológicos no alcanzaron la revolución a que se llegó en el campo de la lingüística. La palabra, que hoy sólo entendemos como vehículo para la comunicación del lenguaje, fue en otros tiempos también un *valor*. Nos quedan grandes residuos de esta dimensión del lenguaje en la actitud mágica, conservada en muchos pueblos como dominio general, y en muchas mentes, como una faceta particular reservada a ocasiones excepcionales.

Pues bien, esta dimensión de la palabra como valor constituye, a nuestro entender, la esencia de toda la obra poética de Angel García López (*«Para nombrarme no había / apellidos, nombres, letras...»; «Esta mañana estreno una palabra / que me quiso robar el alfabeto»).* Nuestro poeta es, pues, en verdad, poeta de la forma, puesto que el fondo de su poesía es la palabra misma; es decir, *la forma del lenguaje.* No se resigna a que el lenguaje humano se convierta en mero vehículo para transmitir ideas. La palabra es, para él, un verdadero *valor.*

LA METAFISICA EN EL ARTE

Descubierta la esencia que carazteriza la obra poética del autor de *A flor de piel,* no nos será difícil ahora alumbrar facetas de su poesía que pudieran parecer oscuras o inconexas. Nuestra intención queda limitada a uno sólo de los posibles enfoques del fondo de su obra. Nos referimos al *sentido metafísico* que late en cada uno de sus versos.

Desde las primeras décadas de nuestro siglo se vienen calificando de metafísicas algunas formas particulares de las tendencias del arte. No sería propio de este ensayo justificar este apelativo, que consideramos dentro del mayor acierto. Sólo precisamos destacar, como nota común a esas tendencias artísticas, el descubrimiento de la *nada.*

Si en *Las musas inquietantes,* de Giorgio de Chirico, los hombres son maniquíes; si en *Persecución,* de Carrá, un caballo es de madera; si una habitación para seres humanos está vacía, como ocurre en múltiples cuadros de Blardony, ¿no nos encontramos ante otras tantas maneras de descubrirnos el nadie de cada uno? Pues bien, Angel García López, que hemos visto se rebela ante la pérdida del sentido del valor de la palabra, se rebela también ante cualquier otra manifestación de nuestra cultura o de nuestro propio ser más íntimo que nos lleve a la nada o al nadie. Así se entiende el lamento de la naturaleza invadida por la ciudad, del niño que desaparece al convertirse en adulto y, sobre todo, del hombre amenazado por la vejez y la muerte. La elegía se rebela contra el tiempo, que hace pasar todas las cosas,

que las convierte en su nada: «*Ahora, qué hacer, son ya los signos / de la grandeza. El tiempo, / cada río, lleva su historia al mar. / Todo fenece, cambia / como un rostro...*»; «*Todo es así. Recuérdalo: / figuras que se borran. Espejismos. Adobes.*»

Ahora ya la conclusión se nos impone. Estamos, en efecto, ante un poeta, ante un artista de la palabra, ante un hombre que plasma en versos un sentir nuevo. Si bien aquí precisamos una aclaración final: lo que siente como nuevo este poeta es la pérdida de valores antiguos o la pérdida misma como tal. En un abrazo amoroso, como el que precede al dolor de la separación, se unen, aquí, ayer y mañana. *ENRIQUE PAJON MECLOY (Prim, 3, MADRID-4).*

DOS ESTUDIOS SOBRE LA NOVELA PICARESCA

Los autores de estos ensayos sobre la narrativa del siglo XVII español son dos escritores de la nueva generación que, a pesar de su juventud, cuentan ambos con interesantes antecedentes en el mundo de las letras, tanto en el terreno docente como en el de la investigación y creación literarias.

Francisco Rico, titular de Literaturas Hispánicas Medievales en la Universidad Autónoma de Barcelona, estudia en su obra (1) los textos más representativos del género picaresco, destacando en ellos la subordinación de todos sus factores al punto de vista particular del protagonista.

Su libro consta de tres capítulos y ha sido confeccionado sobre la base de otras tantas conferencias dictadas por él mismo en España y los Estados Unidos.

En el primero de ellos el autor analiza el *Lazarillo de Tormes,* prototipo de la futura novela piscaresca, desde un punto de vista estilístico, psicológico, moral e incluso metafísico. Destaca, ante todo, su carácter autobiográfico, consecuencia de la importancia dada en el Renacimiento a todo lo individual. No se trata, empero, de una biografía gratuita. El relato epistolar de Lázaro responde a la necesidad de justificar el *caso* que aparece al final de la obra, como núcleo que dará estructura integral a los múltiples y variados elementos de la misma. Los recursos literarios utilizados por el autor anónimo para lograr este propósito son verdaderamente geniales. Repeticiones, paralelismos, analogías, contrastes, van recortando los

(1) Francisco Rubio: *La novela picaresca y el punto de vista.* Ed. Seix Barral, Barcelona, 1976, 146 pp.

contornos y potenciando el carácter completo y unitario de la obra de arte literaria.

Se trata de una vida contada por el protagonista adulto y observada desde su propio punto de vista, el necesario para explicar el *caso* que da origen a toda la narración. No se trata, pues, de hechos *sucedidos* objetivamente, sino *vividos* por el autor y expresados tal y como los ha vivido. Este perspectivismo da a la novela un profundo valor psicológico en cuanto a análisis de vivencias interiores. Se fundamenta, por otra parte, en una tesis filosófica exhaustivamente desarrollada por Ortega y Gasset: es el yo quien da al mundo su verdadera realidad. Las cosas estarían vacías de significado si no existiera el hombre que les otorga valor y sentido. No hay un mundo igual para todos, sino que éste cambia su significación según los ojos que lo miren o la sensibilidad que lo vivencie. Hay, pues, un cierto relativismo epistemológico que acentúa el relato en primera persona.

A este relativismo epistemológico que considera la realidad esencialmente cambiante se añade, en perfecta coherencia, un relativismo ético y axiológico que va contra todos los postulados de la cosmovisión medieval. En efecto, el *caso* de Lázaro permite extraer una norma moral fundada en la igualdad de todos los hombres: «Es gran virtud saber los hombres subir, siendo bajos.» Con lo cual la nobleza deja de ser un valor estático adquirido por la herencia o la fortuna y se convierte en algo conquistado por el esfuerzo propio. El valor subjetivo de esta norma se destaca si pensamos en la situación concreta de Lázaro. Es cierto que él ha logrado una posición muy modesta, pero comparada con su miserable vida anterior representa, indudablemente, un progreso, una verdadera ascensión. Su vida, la de un pobre pregonero, también encierra un valor, y por eso es merecedora de protagonizar —al igual que la de los antiguos héroes— uno de los relatos más geniales de la historia de la literatura.

El segundo capítulo está dedicado a aclarar los aspectos perspectivistas de otra novela inmortal, *La vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*. El mismo título de la obra nos sugiere aquí la «doctrina del punto de vista». Se trata de la vida de Guzmán tal como él la ve desde el mirador de sus propias vivencias. Aquí también nos encontramos con una autobiografía relatada en primera persona y con un núcleo central que unifica la pluralidad de elementos, la «confesión» de Guzmán arrepentido, que ha de servir de «lección moral» a cuantos la leyeren.

Lo mismo que en el *Lazarillo*, abunda en esta obra la introspección psicológica. Toda ella no es sino el análisis del dilema que se

agita en el fondo de cada vida humana, la opción dolorosa entre el deber y el placer, que en el contexto religioso de la novela se traduce en términos de salvación y condenación. En el retrato de esta alma dividida concentra Alemán sus mejores dotes de novelista. La lucha acaba con la conversión del protagonista y el relato de su vida pecadora para ejemplo de los demás. El libro se propone, pues, enseñarnos «la vida humana», pero desde un punto de vista particular, la vida vivida e interpretada por Guzmán.

Para Francisco Rubio, el *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache* hubieran podido inaugurar una época de oro en la narrativa. Sin embargo, de hecho, los tesoros encontrados en estas dos obras geniales no supieron ser aprovechados por sus sucesores, dilapidándose así una riqueza incomparable. Esta es la tesis sustentada por el autor de este ensayo en el tercero y último capítulo del mismo. Aquí Rico hace una clara distinción entre el concepto *real* de pícaro, tal como estaba popularizado en el último tercio del siglo XVI, y el pícaro como creación literaria, que desborda ampliamente al pícaro real.

Lázaro y Guzmán tienen —qué duda cabe— aspectos picarescos en sus vidas, pero presentan, en cambio, otras facetas que no encuadran para nada con la imagen popular. El *Lazarillo* y el *Guzmán* eran, en algún sentido, novelas picarescas, pero no agotaban el género; antes bien, presentaban un sinfín de posibilidades nuevas, que talentos posteriores hubieran podido explotar en originales formas de creación literaria. No sucedió así, según el autor. Quevedo y López de Ubeda, que fueron los primeros en reunir el género, lo utilizaron sólo como mero soporte convencional. El relato autobiográfico es en estos autores artificial y forzado, pues carece de núcleo aglutinante y unificador, y, por otra parte, el habilísimo juego con el punto de vista que era central en *Lázaro* y en *Guzmán* desaparece en las obras posteriores con una primera persona totalmente falseada, que evidencia mucho más el punto de vista del autor que el del protagonista. El pícaro se empezó a pensar «desde fuera» y de este modo, paradojalmente, el nacimiento del género picaresco se hizo a costa de la muerte de sus fuentes originales.

Nuevas perspectivas, y en algunos casos opuestas, ofrece la obra de Jenaro Taléns (2). También se trata aquí de tres trabajos originalmente independientes y reunidos en esta publicación no sólo por la identidad del tema, sino por el enfoque común con que han sido abordados.

---

(2) Jenaro Taléns: *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Ed. Júcar. Madrid, 1975. 181 páginas.

El primero, de carácter más general y teórico, sirve de introducción a los posteriores y en él se tratan de aclarar los términos que luego serán objeto de discusión respectivamente en las obras de Quevedo y de Esteban González. En este primer capítulo se encuentran interesantes reflexiones acerca de la literatura barroca y su relación con la cosmovisión española del siglo XVII, sobre el concepto de novela picaresca como género literario y, especialmente, sobre la consideración del proceso psicológico del pícaro como correlato de un proceso histórico condicionado por la estructura socioeconómica de la España de los Austrias. De acuerdo con estos presupuestos, la novela picaresca sería, según Taléns, la novela del proletariado barroco, pues en ella se evidencian los deseos de una clase oprimida por salir de su situación y la imposibilidad, en definitiva, de lograr este propósito a causa de las estructuras económicas defendidas por la clase dominante.

Estas reflexiones generales se aplican en el segundo capítulo al *Buscón,* de Quevedo, considerada por el autor de este ensayo como una verdadera novela política. La tesis sostenida es, en este caso, opuesta a la defendida por Rico, pues si éste considera a la obra de Quevedo como una simple yuxtaposición de hechos que carecen por completo de unidad, Taléns, en cambio, demostrará que el *Buscón* es una de las más lúcidas y consecuentes estructuras narrativas de la serie. Para probar su juicio el autor realiza un profundo y serio análisis estructural de la obra de Quevedo, destacando la sólida articulación de sus múltiples elementos, situaciones, personajes, ideas y procesos psicológicos.

Este carácter eminentemente crítico del *Buscón* haría de ella la plenitud y culminación del género picaresco. En efecto, dice Taléns, al presentar en ella un caso límite, Quevedo supera las conclusiones de sus antecedentes. Si Lázaro se integra de algún modo al sistema y Guzmán se evade de él mediante una sublimación religiosa, Pablos se rebela contra el orden establecido y elige voluntariamente su condición de fuera de la ley. De este modo, su automarginación social lo conduce necesariamente al fracaso, ya que es imposible luchar contra los que poseen el poder. La crítica de Quevedo no se dirige a la corrupción de los individuos, sino a la injusticia intrínseca del sistema, de la cual la corrupción moral es una consecuencia.

En el último capítulo Taléns nos ofrece una revisión de la vida de Estebanillo González. Aquí se muestra solidario con la opinión de Francisco Rubio al considerar que, a pesar de su carácter real, la obra de Esteban González presenta la intencionalidad y la estructura unitaria de una auténtica novela y que, aunque de forma un tanto

enmascarada —dada la personal situación del autor—, constituye también un fuerte alegato contra las estructuras opresoras de una sociedad que no permite la liberación de sus víctimas. Para demostrar esta tesis el autor recurre a un procedimiento análogo al utilizado en el *Buscón*, analizando las distintas unidades que integran el texto y señalando sus íntimas conexiones.

Finalmente, destaca Taléns que en esta obra la condición picaresca pierde su carácter de transitoriedad para convertirse en verdadero «estado de vida». En efecto, Esteban elige ser pícaro no como medio para salir de su miserable situación, sino como única respuesta a un sistema social que lo ha cosificado y le impide por todos los medios su redención.

Aunque con enfoques en buena medida diferentes, estos dos trabajos representan, indudablemente, un valioso aporte al estudio de uno de los momentos más ricos de la literatura española. Los interesados en el conocimiento de la picaresca podrán encontrar en ellos interesantes datos informativos y, sobre todo, un riguroso enfoque de crítica literaria.—*CARMEN VALDERREY (French, 2934, 2.°, 1425. BUENOS AIRES).*

SOBRE CRITICA LITERARIA

MALCOLN BRADBURY-DAVID PALMER: *Crítica contemporánea*. Ediciones Cátedra, Madrid.

Un conjunto de nueve ensayos compilados por los autores Malcoln Bradbury y David Palmer, nos proporciona un interesante panorama del estado actual de la crítica anglosajona, de su función en la creación literaria y de los métodos que prevalecen en uso. Tal es el planteamiento más general, porque, como indican los autores, el libro se propone como una aspiración discutir e indagar el sentido que se le asigna a la crítica, la estimación de sus logros y el análisis del proceso de definición de su campo a través de los progresos y de las dificultades que tiene ante sí. Señalan como características de la crítica actual el grado de complejidad alcanzado, tanto por su expansión en el ámbito académico que favorece su hermetismo, como por la fase de continua transformación por la que atraviesa la crítica.

En este sentido es necesario destacar que al cuestionarse la crítica a sí misma como vehículo de expresión de debate cultural y teórico de muchas ideas que están en tela de juicio, ha acentuado su tendencia a la teoría literaria. Se propone a sí misma como objeto de especulación «acerca de sus propios medios y tácticas». En la introducción señalan también los autores las distintas direcciones que la crítica ha adoptado a partir del New Criticism. Ya no es la explicación de una obra literaria en términos de su estructura íntima lo que interesa fundamentalmente, sino desde este punto de partida adentrarse en el estudio del lenguaje, «considerando la naturaleza estructural y social del mismo», por ejemplo. Otro camino puede ser el estudio de las estructuras literarias como tipologías, «estructuras recurrentes, que han de ser iluminadas por la clasificación y la comparación». Dos ensayos ejemplifican esta dirección: *La crítica de géneros literarios: el acceso a través del tipo, del modo y de la clase,* de Allan Rodway, y *La crítica comparada. El acceso a través de la literatura comparada y de la historia intelectual*, de John Flechter. El primero se propone indagar hasta dónde el método de los géneros se puede usar aun cuando la mayoría de los críticos exponen sus reservas y aun su rechazo, como es el caso de Northorp Frye, que comenta: «Hemos descubierto que la teoría crítica de los géneros ha quedado precisamente donde Aristóteles la dejó.» El segundo plantea los problemas que se suscitan en el campo de la literatura comparada para finalmente llegar a la definición de «literatura comparada es la rama de los estudios literarios, que se ocupa de las estructuras básicas que yacen bajo todas las manifestaciones literarias en cualquier tiempo y lugar; por eso se interesa por cuanto sea universal en cualquier fenómeno literario particular».

W. K. Wimsatt ofrece otro modo de acceso al objeto literario: el acceso ontológico. En su ensayo *La manipulación del objeto: el acceso ontológico* discute la concepción de entidad del objeto literario en el sentido que le asignaba el New Criticism, por ejemplo. Nuevas tendencias como la de la crítica ginebrina y la del crítico norteamericano Hillis Miller, que ha trasladado esa crítica al campo de la crítica de Estados Unidos, proponen un nuevo modo de abordar la obra literaria. Así, Miller dice: «Si la literatura es una forma de consciencia, la tarea del crítico es identificarse con la subjetividad expresada en las palabras para revivir esa vida desde dentro o para constituirla de nuevo en su crítica.» Wimsatt aboga por una distinción entre crítico y autor comentado.—*M. R. S.*

GUILLERMO YEPES BOSCAN: *Dones y miserias de la poesía* (T. S. Eliot, James Joyce, John Donne, Miguel Angel Asturias). Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela.

Hombre y literatura se confunden cuando el artista proyecta en el espacio de su escritura su más auténtica verdad: su perenne y precario equilibrio entre ascensión y caída. Desde esta perspectiva poética, Guillermo Yepes inicia su interpretación de la obra de T. S. Eliot, en el ensayo *Dones y miserias de la poesía.* Yepes ve en la poesía de Eliot un proceso de «ascensión desde lo que de infernal o *bajo sueño* tiene la vida contemporánea hasta la luz o el *alto sueño,* la ilusión paradisíaca del lenguaje». Es a esto —agrega— a lo que se ha llamado la ascesis poética de T. S. Eliot, y no es difícil reconocer en ella una estructura análoga a la que sostiene el voluminoso cuerpo verbal de la *Divina Comedia*... La cita es importante para comprender el paralelismo que conduce la interpretación y que indudablemente el propio Eliot consideró en la génesis de su obra y en el debate moral que se entabla en ella.

El ensayo de Yepes se plantea así como una exploración del sentido alegórico de los tres momentos de creación poética de Eliot:

1. *Prufrock y otras observaciones* (1917), *Poemas* (1920) y *La tierra baldía* (1922), «equivalentes de la visión infernal del mundo contemporáneo, a través de una conciencia no sólo estética, sino ética».

2. *Viaje de los magos* (1927) y otros poemas en los que destaca *Miércoles de ceniza* (1930), estimados como «testimonios de un estado purgatorial» entre la opacidad de una escritura problematizadora del mundo y la palabra traslúcida, admirada en Dante; y

3. *Cuatro cuartetos,* obra de plenitud de «una creencia que busca reconciliar el impulso religioso y el instinto poético». En el ensayo el proceso de ascesis aparece claramente expuesto a través de este esquema. Es importante señalar el papel de mediador que el propio Eliot asignó a Baudelaire en su visión de la situación subhumana de la vida moderna y las posibilidades poéticas que contenía. Baudelaire entonces aporta su valoración de este ámbito inexplorado por la poesía inglesa y ofrece soluciones formales a un problema de visión del mundo.

El segundo ensayo, dedicado también a Eliot, *Lenguaje crítico y memoria de la literatura,* discute los nuevos planteamientos de la crítica, en especial la de lengua francesa, que se construye en torno de una concepción del lenguaje literario bien definida: la de la escritura, concepción que indudablemente deriva de Mallarmé. La crítica que parte de este criterio no puede pretender una explicación, sino

una explicitación que no aniquile el potencial de sentidos que se generan en el juego de relaciones y de las consiguientes transformaciones que se generan en la obra. Desde este ángulo examina la concepción crítica de Eliot. Previamente señala algo que es importante tener en cuenta. Yepes considera que Eliot, a la luz de los conocimientos recientes, sería calificado como «una conciencia estructuralista», ya que, para el crítico, la historia de la literatura es, ante todo, «un vasto espacio de naturaleza cultural regido por un módulo de coherencia y unidad». Yepes señala la oposición de «esa visión unificada del campo literario» con la idea de una historia de la literatura concebida como colección de obras independientes, «donde la influencia entre ellas se ejerce por vía de encuentros fortuitos y aislados». En cambio, indica, «la concepción elotiana, por el contrario, envuelve la visión de un conjunto coherente, un espacio homogéneo en cuyo interior las obras del presente y del pasado se corresponden y penetran las unas a las otras». «Tal ámbito es a su vez una pieza ligada a otros en un espacio más vasto: el de la cultura, donde la literatura alcanza su valor en la función de conjunto que realiza.» (Tal concepción es de suma importancia y en nuestra literatura en lengua española ha tenido honda repercusión, especialmente en Borges y en Octavio Paz.) Yepes dedica gran parte del ensayo a la exposición del concepto «revolucionario» de tradición que sustancialmente se puede sintetizar en la idea de que el presente modifica el pasado, de la misma manera que el pasado se prolonga en el presente «y el presente a su vez es una tensión al futuro». Es decir, la tradición equivale al tiempo, «ella es la dimensión temporal de las obras». Todas estas ideas de Eliot, expuestas fundamentalmente en *Tradition and individual talent,* tienen una vigencia plena en la literatura contemporánea y debemos reconocer en el trabajo de Yepes un primer intento en nuestra lengua, totalmente logrado, por cierto, de exponer estas ideas a la luz de las nuevas concepciones del lenguaje literario.—*MARTA RODRIGUEZ S. (Agustinas, 1810, Dp. 703, SANTIAGO DE CHILE).*

POESIA SIMBOLISTA FRANCESA *

Testigos de la Comuna, asistentes a los últimos estertores del romanticismo, cercados por el naturalismo, libres al fin en la conse-

* *Poesía simbolista francesa.* Selección, prólogo y traducción de Manuel Alvarez Ortega. Alfar, colección de poesía. Editora Nacional, Madrid, 1975, 432 pp.

cución de la poesía verdadera, los simbolistas son el principio de toda nueva vanguardia. La vanguardia que preludiará otras aventuras posteriores. El simbolismo es, ante todo, una acción revolucionaria. Anatematiza las vacuidades del postrer romanticismo, condena los ineficaces intentos naturalistas. En su maldición está su grandeza. El genio de Mallarmé, Baudelaire, Lautremont, Rimbaud, cubrirá con su sombra la aventura surrealista, toda vanguardia verdadera. La aventura definitiva, la búsqueda de la poesía, la unión entre la vida y las palabras sellarán esta tarea dramáticamente lúcida. ¿Quién puede ignorar ahora la grandeza absoluta de *Brise marine* o de *Les iluminations?* ¿Quién duda de la genialidad gigantesca de Mallarmé o de la burla maldita de Rimbaud? El simbolismo francés supone el encuentro con todo lo que en la creación poética hay de visión única y envolvente del mundo. Las fuerzas de la Naturaleza servirán al poema en un doloroso esfuerzo de integración por parte del poeta, quien, tantas veces, sucumbirá en la terrible búsqueda del símbolo, en la construcción, a partir de la vida, de un poema resumidor y absoluto. La búsqueda real de esta poesía está en la absolutidad de la ópción vital de sus creadores. El mito del poeta que construye con la vida el propio poema es aquí paradigma de imprescindible concreción. ¿Qué significan, si no, Lautremont borracho por el Faubourg-Montmartre, Mallarmé buscando en nocturnidad el último recurso de la naturaleza oculta, Rimbaud enrolándose en todas las travesías? ¿Qué es todo sino la febrilidad de vivir y conjurar la vida, al tiempo que conjurar la palabra?

Manuel Alvarez Ortega, excelente poeta aún irritantemente desconocido, traductor perfecto de Mallarmé y Apollinaire, indiscutible especialista en poesía francesa, emprende la tarea de iluminar lo que no debe ser ignorado. Escoge lo más representativo del simbolismo y lo hace público para su conocimiento definitivo.

La traducción es muy fiel, certera, con cierta tosquedad, fruto de un escrupuloso trabajo. Frenando siempre la tentación de recrear, en la que tal vez debiera haber caído alguna vez para mayor gozo de todos. Alvarez Ortega es un gran poeta, capaz de contemplar los versos simbolistas desde la perspectiva del conocimiento absoluto y el dominio técnico. Es un traductor siempre serio, concienzudo, con un criterio muy claro, ejemplo siempre de una literalidad muy respetable. Hay traducciones modélicas como la de *Brise marine* o *Le jardin clos.*

El prólogo es una excelente introducción a los poetas. A través de diversos testimonios sobre el simbolismo, Alvarez Ortega esboza una muy clara síntesis de lo que la tendencia significa en la evolución

de la poesía moderna. Muy acertadamente, observa el simbolismo como un movimiento nunca muerto, como el precedente más luminoso del surrealismo, no sólo en su propugnar un lugar primordial para la imaginación o para el subconsciente, sino en lo que de vital poesía continua, relación permanente entre la palabra y la existencia, ha legado a los movimientos posteriores. El simbolismo no ha muerto. Su vanguardia es foco de irradiación de otra vanguardia —el surrealismo—, cuyos ecos están lejos de apagarse. El simbolismo es vanguardia en lo que tiene de descubrimiento del «último secreto de la naturaleza» a través de las palabras nuevas. Los simbolistas desvelaron todas las relaciones imaginadas en el trayecto de la expresión poética. De la introspección más lúcida o más desencantada, del sentimiento más interior y más escandalosamente diverso, dieron fe a través de la más exigente conciencia de presencia estética. La reivindicación de una poesía deslastrada de la aparatosidad postromántica o la regla parnasiana será uno de los estigmas más claramente renovadores del simbolismo. Alvarez Ortega recalca esto y no pierde de vista el carácter de renovación profunda que encierra la aventura simbolista, aventura aún inextinguida que prolonga su influencia inevitable en la poesía más actual.

Resulta decisivo para la comprensión del fenómeno simbolista y su desarrollo lo que Alvarez Ortega afirma acerca del cansancio lógico de los simbolistas, de la dificultad para mantener una expresión sumamente trabajosa que obliga al poeta a exigirse una laboriosa tarea en busca del símbolo, de su pertinencia y su desarrollo, de su inserción en la dinámica del poema, que no consistirá solamente en este conflicto con la capacidad de construcción poética, sino, en los casos más valiosos —Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautremont...—, en las últimas consecuencias de una contemplación dramática del propio yo y del mundo.

Independiente, libérrimo, a la búsqueda de una «pureza» basada en las palabras, en el símbolo perfecto de la idea, el error del simbolismo será —como apunta Alvarez Ortega— su incapacidad para crear un movimiento coherentemente organizado, políticamente dispuesto, capaz de enfrentarse desde posiciones sólidas a la realidad del mundo contemporáneo, capaz de hacer definitivamente útil —participante en una lucha tantas veces perdida por la sola presencia de una cultura encerrada— su empeño en destruir definitivamente los estrechos esquemas de un mundo en decadencia. Lo que no supone, naturalmente, la aceptación de una opinión tan poco certera como la de los naturalistas —encerrados en su propia inutilidad— al afirmar que el simbolismo es una poesía «lejos del hombre y de la vida ver-

dadera». El compromiso del hombre consigo mismo será llevado por Rimbaud a extremos terribles en su lúcido enfrentamiento con el mundo. Los simbolistas convierten la poesía en un ejercicio vitalmente necesario, imperiosamente respirable.

El simbolismo constituye en muchos de sus aspectos el paradigma de una poesía total, el intento por hacer de las palabras un instrumento y un fin, una utilidad y una presencia estética con valor en sí misma. Muchos de los poemas de Mallarmé o de Rimbaud serán la expresión más clara de una poesía permanente en el tiempo, dispuesta a testificar la vida en la afirmación rotunda de su propia entidad. Si Rimbaud niega todo orden, toda presencia realmente negativa y anuladora, si niega todo lo que no sea la definitiva reivindicación de lo maldito, de lo apartado por un mundo bienpensante y caduco, agonizando entre sus sedas inútiles, lo hace en la consciencia de crear con su deseo una obra en cuya propia belleza, en cuyo sustento, está la fuerza decisiva de su afirmación. O como Saint-Paul Roux en *La Charmeuse de serpents,* donde la imagen se hace irresistible deseo de ir más allá, placer absoluto de sumergirse en la locura de una imposible evocación, en esos *nichons de proue* inaccesibles. O como la absoluta presencia del amor, del cuerpo, de la vida que se impone como una realidad plena de gozo en *Le jardín clos,* de Charles van Lerberger.

Si el simbolismo desapareció como hecho concreto y tangible, su aventura sirvió para engendrar la aventura surrealista. La presencia de Charles Baudelaire o Stephan Mallarmé no se apagará jamás, Rimbaud y Lautremont se afirmarán cada vez más verdaderos.

Repito que el libro de Alvarez Ortega es de un interés por encima de todo comentario. La selección de los poemas resulta siempre acertada; el prólogo, esclarecedor; la síntesis biográfica, siempre útil. Todo ello, una labor decisiva.—*LUIS SUÑEN (Bravo Murillo, 18, MADRID-3).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ANGEL RAMA: *Rufino Blanco Fombona, íntimo.* Monte Avila Editores, C. A. Caracas.

Pocas ocasiones se han presentado en la literatura en la cual la visión creadora y la visión histórica se den de una forma conjunta en una misma personalidad. Una de las contadas excepciones podría

ser la obra y el individuo que se concretaron en ese escritor llamado Rufino Blanco Fombona. Hoy el tiempo ha hecho su estrago en torno a lo que él significó en su momento, pero esto no quiere decir que su ideario estético haya perdido vigencia; casi nos atreveríamos a decir que, por el contrario, éste permanece sin trazadura, sin que ese tiempo, que hasta cierto punto se ha ensañado en su nombre, haya logrado restar validez a muchas de las cosas sobre las que Rufino Blanco Fombona fijó su mirada de escritor.

El crítico y ensayista uruguayo Angel Rama, en una suerte de lúcido rescate, nos devuelve a la luz una de las obras más importantes de este escritor, su diario. En él se refleja una época que es una biografía, más que personal, del tiempo y el espacio que le tocó vivir a su autor y del cual Blanco Fombona fue su testigo.

La introducción de Angel Rama de la publicación de este diario, o estos diarios del gran escritor venezolano, es una visión de la época que se inicia en la primera mitad del siglo XX, contexto histórico en el cual se inscribe la figura de Blanco Fombona. Rama logra darnos con precisión cargada de una actitud llena de ternura por la vida de Blanco Fombona, todo ese mundo que el autor de *Diario de mi vida. La novela de dos años* (1929), *Camino de imperfección* (1933) y *Dos años y medio de inquietud* (1942), reflejó en su obra.

Leer este volumen es recrear y recrearse en una sucesión de aconteceres vistos y sentidos con toda la amplia gama de sentimientos que un hombre y un intelectual de la talla de Blanco Fombona fue capaz de experimentar a lo largo de su existencia, una existencia de las más ricas en contenido que han dado las letras sudamericanas. Recorrer los hechos de este diario de vida, publicado con motivo del centenario del nacimiento de Rufino Blanco Fombona, es algo más que un encuentro con la realidad intelectual de su tiempo, es un encuentro con la proyección de una inteligencia: muchas de las observaciones con respecto a problemas de la cultura sudamericana que se hallan en las notas diarias de Blanco Fombona tienen en la actualidad una total vigencia significativa.—*G. P.*

GULLON, SCHULMAN, SOBEJANO: «Antonio Machado», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century.*

Los cuatro estudios que componen el volumen se hallan avalados por la obra investigativa de sus autores, la cual es ya ampliamente conocida de los estudiosos de la literatura española en sus

más variadas manifestaciones. Tendríamos que subrayar en esta oportunidad la validez que involucra la presentación que abre la serie de trabajos de la que es autora Agnes M. Gullón, Temple University. Resulta poco frecuente que una presentación de este tipo rebase lo meramente informativo para adentrarse con verdaderos aciertos en la interpretación de la obra del autor que ha sido el motivo de los estudios, en este caso la obra de Antonio Machado.

El origen de estos trabajos lo constituyó el simposium que con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de don Antonio Machado tuvo lugar en la Facultad de Artes Liberales de la Universidad de Temple. El hecho mismo marcaba una posibilidad más dentro de los innumerables trabajos que se han editado con el mismo motivo. Dentro de esa misma cantidad de opiniones sobre la obra de Machado (Antonio), si tenemos que ser francos, tendremos que reconocer que son pocos los que significan una verdadera contribución. No es reducida la entidad de los que únicamente han tratado de aprovechar una ocasión propicia a la reincidencia de opiniones y conceptos que ya habían sido expuestos en otros estudios, y que por su propia naturaleza de aciertos eran y son una realidad intangible.

Lo dicho queda como testimonio de la validez de este conjunto de estudios, los cuales debemos reconocer que se apartan de la mayoría de los publicados por la seriedad de sus planteamientos y por el rigor investigativo que se traduce de su lectura. Las cuatro visiones sobre la obra de Antonio Machado toman diferentes derroteros, constituyendo así un mosaico de opiniones que totalizan una visión exhaustiva.

Una medida del planteamiento existente en los trabajos nos la puede dar esta cita correspondiente a Ricardo Gullón: «No se trata, pues, de emprender una investigación esotérica, sino de leer con cuidado y ver cuáles son las expresiones que por su situación y su reiteración dan sentido al texto.» Citamos las palabras de Gullón porque ellas sirven como una verdadera interpretación de la naturaleza reinante en los demás trabajos de los restantes autores.

Los trabajos que dan cuerpo a este volumen son: *Simbolismo en Antonio Machado* (Ricardo Gullón), *Antonio Machado and Enrique González: A Study in Internal and External Dynamics* (Ivan A. Schulman), *La verdad en la poesía de Antonio Machado: de la rima al proverbio* (Gonzalo Sobejano). No se deja de apreciar una especie de sentido de culpabilidad al no poder en esta reseña, por su brevedad, dar una mayor información sobre la totalidad de los trabajos que en este libro se reúnen.—*G. P.*

SALOMON LAITER: *David*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1976.

Si tuviésemos que buscar la existencia de una generación de narradores en la cual se manifestara una constante expresiva, unitaria e invertebrada, a la vez que reflejo vital de una sucesiva aprehensión de realidades, que, a pesar de ser múltiples y dispares, se imbrican para darnos el perfil de una experiencia de constante búsqueda expresiva, sin lugar a vacilaciones, deberíamos buscarla en la más reciente generación de escritores norteamericanos, especialmente a la producida en Nueva York. Y ésta no es otra que la integrada por la amplia lista de nombres de origen judío.

No nos estamos refiriendo a escritores marginados étnicamente ni a experiencias literarias completamente surgidas de una total integración a una realidad circundante. En este caso podríamos decir que nuestro deseo no es otro que atestiguar la existencia de una totalidad generacional que nos enfrenta a una evidencia de búsqueda expresiva en la que la acostumbrada coordenada geográfica no es sino una trasmutación de valores que contribuyen a una vivencia más profunda como incansable confirmación de una integridad desmembrada por unas contingencias dispersivas y dolorosamente encarnadas en un mundo memorial.

Este mundo de autoconfirmación de la realidad interior que se mantiene como una carga motriz de un hacer literario, testimonial y profundo y que, como hemos dicho, ha dado en los Estados Unidos esa generación de narradores, que sin apartarse de una auténtica integración al mundo en que se han afincado o en el cual han nacido, mantienen y son fieles a una naturaleza integradora que proyecta como un caudal siempre costante. Este mismo quehacer se halla en este libro de Salomón Laiter, un escritor mexicano nacido en 1937. En su relato se entremezclan los planos de una más honda dimensión que la puramente individual. Las raíces que recorren su novela son un entramado venal que resume vivencias; un mundo que dilata sus fronteras y se trasciende a sí mismo. Un largo andar se detiene sin detenerse en estas páginas cargadas de tragedia.

El relato se construye por su propia inmersión textual: un desarrollo que trasparenta sucesivas corrientes superpuestas hasta darnos la visión de una totalidad. El soporte es un mundo infantil que se va tensando en un enfrentamiento sucesivo con la realidad, presente, futura y pasada, hasta estallar en la crisis de la adolescencia. Un universo que eclosiona y es a la vez reflejo temporal.

Lo dicho antes en torno a una generación de escritores judíos fieles a una vertiente que emana de unas situaciones históricas podría

ser mal interpretado y peor comprendido si no aclaráramos un aspecto importante que se halla en este relato y que bien podría ser una característica que aúna toda una búsqueda expresiva: en este libro de Laiter, dentro de la fidelidad a un pasado, se encuentra el hecho testimonial de una integración, la de los emigrantes judíos en México, como ha sido la de los judíos a otros países. También habría que decir que estas consideraciones que hemos manejado en torno a lo que podríamos definir como realidad de una búsqueda expresiva, no involucran otra cosa que poner de manifiesto algo que el autor de David desea patentizarnos. Ello no pasaría de constituir un aspecto circunstancial si todo ese mundo que nos muestra no se encontrara apoyado sobre unos aciertos textuales que en este libro son evidentes y válidos como logros narrativos.—*G. P.*

C. E. ZAVALETA: *El fuego y la rutina* (antología), Biblioteca Peruana, Lima, Perú, 1976.

Se podría decir que desde la aparición de su libro *La batalla*, el prestigio de este narrador quedó definitivamente ubicado por derecho propio en el panorama de la prosa peruana actual. *El fuego y la rutina* es una selección de sus cuentos más logrados y ya publicados con anterioridad en otras ediciones que los han hecho ampliamente conocidos de los lectores sudamericanos. El volumen reúne diez cuentos, de los cuales *El Cristo Villenas* fue publicado en Editorial Amauta en 1955, en una edición conmemorativa del veinticinco aniversario de la muerte de José Carlos Mariátegui. *Vestido de luto*, en su segunda edición, se publicó en Montevideo, en 1969, bajo el sello de la Editorial Alfa. Tendríamos que agregar que *El Cristo Villenas* apareció en México junto a los seis cuentos que integraban el libro titulado *La batalla*.

La preocupación literaria de este escritor peruano no está ceñida solamente a su propia producción como cuentista, sino que ésta se halla ampliada con una serie de trabajos críticos y traducciones: *La novela de Hemingway*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1958; *William Faulkner, novelista trágico*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1959. Esto es en cuanto a sus estudios críticos; respecto a sus traducciones habría que mencionar *Música de cámara*, James Joyce, y *Las fantasías de Hawthorne*, Nathaniel Hawthorne, Universidad de San Marcos, 1961.

Volviendo a su libro *El fuego y la rutina*, podríamos decir que es una antología que nos permite apreciar con nitidez el dominio ex-

presivo de que es dueño C. E. Zavaleta. Su hilo narrativo es lento, un mirar detenido y atento a la realidad de su entorno. De sus cuentos se desprende ternura y lucidez para tratar a sus personajes entrampados en unos condicionantes sociales que de victimarios los convierte en víctimas. Es de este trasfondo del que Zavaleta extrae un caudal de humanidad, un mundo de ternura que logra abrirse paso a través de la violencia hasta convertirse en hecho narrativo.

Lo dicho por nosotros difícilmente podría tener el alcance que posee el estudio de Luis Fernando Vidal, que introduce esta antología de Zavaleta. Este es un trabajo en profundidad sobre la obra total del cuentista peruano, que sitúa y delimita los aportes de éste a la nueva cuentística del país andino. Movidos por esta creencia, no podemos cerrar esta pequeña referencia sin mencionar aquí algunas de las palabras de Fernando Vidal sobre el autor de *El fuego y la rutina:* «La cuentística de Zavaleta cubre un amplio espectro de representación. En un primer momento, refiere primordialmente la vida provinciana, en su violencia vital y en su ternura por los objetos y las cosas. Su radio se amplía luego al analizar la vida urbana: Lima y sus problemas cotidianos; la realidad de la muerte, de los odios, del desengaño, de la frustración, la ternura del recuerdo, los goces y crueldades de la memoria, la búsqueda de la felicidad.»—*G. P.*

UNIVERSIDAD DEL ZULIA: *Revista de literatura hispanoamericana.* Maracaibo, Venezuela.

Aunque con una relativa tardanza, no podríamos dejar de reseñar el contenido de esta revista, editada por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad del Zulia. No cabe aquí una reseña exhaustiva de la totalidad de los trabajos, ni mucho menos de un análisis del alcance que ellos encierran desde el punto de vista de sus valores como aportes al estudio literario. Los temas tratados en estos dos números, 6 y 7, son variados y de indudable interés para el estudioso de aspectos esenciales de la literatura sudamericana.

Los dos números de la revista suman un total de diecisiete estudios. Cada uno de ellos contiene el valor que da la preocupación interesada en los temas tratados con auténtico rigor. No sería justo el hacer mención solamente de algunos de ellos, dejándonos llevar por el mayor interés que pudieran despertar en nosotros. Esto sería hacer prevalecer una actitud personal que carecería de toda ecuanimidad.

Lo dicho creemos que sirve para justificar una relación que puede resultar un tanto árida, por ser una larga sucesión de nombres y títulos, pero pensamos que ella será desde todo punto de vista más provechosa para el interesado en el estudio literario, ya que puede encontrar temas que le serán de interés.

El sumario del número seis se halla integrado por ocho trabajos: «Literatura de la violencia en Venezuela», Emperatriz Arreaza C. y Alvaro Márquez F.; «Materialismo dialéctico-místico en un salmo de Ernesto Cardenal», Juan Gregorio Rodríguez S.; «Gramática del relato, La teoría estructural de Teodorov sobre la narrativa», Lubio Cardozo. En este último trabajo se pretende demostrar la funcionalidad metodológica de Teodorov aplicándola al estudio de un cuento del escritor venezolano Ednodio Quintero, titulado «El caballo amarillo». A estos trabajos siguen «Lenguaje y erotismo en Paradiso», Mary Luz Domínguez; «Problemas espaciales a nivel de la forma en Paradiso», Elizabeth Rincón M.; «Oliveira y la maga en Rayuela», Franklin Proaño; «Dimensión mítica de Melquíades en "Cien años de soledad"», José Antonio Martín; «Direcciones del teatro argentino actual», Delfín Leocadio Garasa.

En el número siete hallamos los siguientes trabajos: «La conversión política de Pablo Neruda y el "Canto general"», María Josefina Tejera; «Argueda y la escritura como realidad-realidad», Víctor M. Bravo; «America-Cuba-Lezama Lima», Genívera B. Aparicio Morales; «Carlos Latorre o el amor en su sitio», Armando Romero; «El simbolismo del agua en el Popol-Vuh», Nelson G. Arana; «Vigencia de Martín Fierro», Ana Rosa Domenella y Antonio Fernández; «El deseo según "el otro" en Largo, de José Balza», Anita Arenas Saavedra; «Aspectos temáticos y estructurales de los relatos cientificistas de Lugones», Roberto Scari. Cierra el volumen el estudio de Aida Nadi Gambeta Chuck, titulado «Las coordenadas míticas en José Trigo», en el cual se toma como punto de estudio la obra del escritor Fernendo del Paso.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8, MADRID-16).*

PROXIMAMENTE:

JOSE LUIS CANO: *Cuatro retratos de poeta.*

JOSE MARIA GUELBENZU: *Un cesto de flores amarillas.*

CRISTINA GRISOLIA: *Casa de ceremonias.*

ELVIRA ORPHÉE: *Los jóvenes asesinos responden.*

CARLOS AREAN: *La pintura argentina del siglo XX.*

JOSE ORTEGA: *«Luces de bohemia» y «Tiempo de silencio»: dos conceptos del absurdo español.*

RAFAEL OSUNA: *Temática e imitación en «La comedia nueva», de Moratín.*

JOSE HERNANDEZ VARGAS: *Los vasos comunicantes: realidad e irrealidad.*



PRECIO DEL EJEMPLAR:
100 PESETAS



Anterior Inicio